الفكر العربي والالسنية

د. عبد السلام المسدي

في الوقت الذي يتزود فيه طالب الجامعات المتطورة بحظ وافر من الدراسات الالسنية سواء تخصص في اداب لغة من اللغات او في فرع اخر من فروع العلوم الانسانية كالتاريخ والفلسفة وعلم الاجتماع مما جعل التكوين الالسني عنصرا قارا في برامج الجامعات المتقدمة ، وفي حين اسست كثير من الكليات اجازة خاصة بالالسنية يقتحمها الطالب باعتبارها تخصصا متكاملا طيلة مدارج التعليم العالي فلحقت بصنيعها ذالك العلم اللسان بمرتبة العلم الكلي والمعرفة الشاملة فتخلص نهائيا من احتكار الاقوام الذين عرف بينهم اصل نشأته ، وبينما اقتضت الثورة الالسنية من الجامعات ان تعد طلبتها في العلوم الانسانية بحد ادنى من العلوم الدقيقة كما سنبينه بينما يعاين المرء كل ذلك يلاحظ باستغراب وحيرة تخلف ركب الفكر العربي في حلبة علوم اللسان ، وقد كان يهون ان نبقى مقصرين في ميدان وضع النظريات الالسنية وابتكار المناهج الاختبارية فيها لو اننا على الاقل قد نشطنا الى توفير الثقافة الالسنية في جامعاتنا ومؤسستنا العلمية .
ولكن جوهر القضية يكمن في ان درجة وعينا بخطر علوم اللسان هي نفسها مازالت في خطاها الاولى ، وليست هذه الظاهرة مقصورة على رجل الادب او رجل الثقافة العامة بما اننا نتكبد المشاق احيانا لنقنع رجال العلم وركائز الجامعات حتى يعطوا الالسنية جواز سفرها الى حياض الاجازة العربية .

ولانقصد بماقلناه انعدام البحث الالسني في العالم العربي، كيف وكثير من مراكز البحث ومؤسسات التدريس قد بعثت لهذا الغرض بالذات منذ سنوات ، بل ان بعض الجامعات العربية قد بادرت بادراج مادة الالسنية ضمن برامجها خاصة في اقسام العربية ، ولكن نقصد انعدام اشعاع الفكر الالسني في عالمنا العربي ، ومعلوم ان المعيار السوسيولوجي في سبر اشعاع الظاهرة العلمية في المجتمع هو ان تتجول الى معطى ثقافي وواقع معرفي يتقاسمه المتطلعون فكريا مهما تباينت شريحة الانتماء لديهم اختصاصا وثقافة ، بل نقصد بما قلناه الى جانب ذلك تعطل الفكر العربي عن ان يقدم للانسانية في حقول المعرفة الالسنية عطاءه الخصيب الذي قد يحرك به مسار التفكير الحديث بمقوده العلمي الاصيل .

فهل من كشف ولو تقريبي لاسباب هذه الظاهرة ؟

معوقات البحث الالسني في العالم العربي :

ليس مانقدمه بكشف علمي بالمعنى الصارم في البحث والاستقصاء وانما هو تحسس تقريبي قد يصدق في موطن ولايصدق في اخر ، وقد ينطبق بعضه على بعض رقعات الوطن العربي دون اخرى ، فهو اذن ضرب من الخواطر نحاول ان نجلو بها العقبات الموضوعية التي تعترض سبيل النهضة الالسنية في الفكر العربي المعاصر حتى اذا وعيناها وعملنا على فكها في صميم واقعنا العلمي والجامعي والثقافي ابتعثنا منه واقعا غيره .

١ ــ واول ما قد يلوح لنا عائقا امام نهضة الاشعاع الالسني في العالم العربي سبب غريب الشأن يكاد ينطق بالتناقض الا وهو اكتمال علوم اللغة عند العرب . وفعلا فاننا ــ ابناء العربية ــ نستجمع ارثا لغويا هو من اغزر ماتخلفه الاحقاب الحضارية لمن بعدها ، ويكاد يجزم الناظر بان العرب بين قديمهم وحديثهم قد اتوا كليا على لغتهم جمعا وتمحيصا ثم دراسة وتنظيما حتى عدت علومهم في اللغة مضرب الاكتمال ، فعن هذا الواقع الحضاري المعرفي نشأت لدى العربي رؤية من القداسة تجاه لغته النوعية وتجاه علمه اللغة ذاتها كما نشأ سياج من المحظورات ترسخت بموجبه عقدة الاستغناء ، فكأنما حال العربي اليوم تقول : افان رضينا ان نلتجىء الى غيرنا في علوم الطبيعة وصناعة الطب واسرار الفضاء افيليق ان نتتلمذ ايضا في علوم اللغة على من سوانا .

فهذا السبب الاول ذو طابع نفسي حضاري تدعمه جملة من المعطيات الموضوعية ابرزها عدم تيسر الاطلاع على حقائق علوم اللسان في العصر الحديث ، فلم يتسن التمييز بموجب ذلك بين دراسة اللغة بوصفها نموذجا معينا كان تكون عربية او فارسية او روسية ، ودراسة اللغة من حيث هي معطى بشري كوني هو ظاهرة الكلام (le langage) وهو منطلق البحث الاساسي فيما يسمى بالالسنية النظرية او العامة .

٢ ــ ويتمثل المعوق الثاني في ان كثيرا من رجال البحث ورواد الفكر وركائز الجامعات قد ظل تصورهم للالسنية محصورا كليا او جزئيا بحقل الصوتيات ، وعلم الاصوات في مختلف فروعه التشريحية منها والتعاملية والوظائفية ، وان كان له حظ السبق في التبلور ومقاربة الصياغة العلمية الصارمة فقد تبين انه يقصر عن ان يكون المفتاح الرئيسي لادراك نواميس الحدث الالسني وبلوغ محركات الظاهرة اللغوية في نسيجها المتفاعل عضويا مع مقولة الانسان متكلما باللغة ومفكرا فيها . ولقد صادف ان جانب الاصوات قد كان من ادق ماضبطه العرب في علومهم اللغوية . ولما كان الوجه التشريحي من علم الاصوات ثابتا قارا لايتغير من لغة الى اخرى الا في ضبط خصوصيات السلم الانجازي حسب حلقاته المشحونة او الشاغرة فان الراي الماقبلي قد تدعم لدى العربي اجمالا وتخمينا بما يوحي له بالكفاف والغناء عن الالسنية .

٣ ــ ومن اخطر ماعاق ازدهار الوعي الالسني في اوساطنا العلمية معركة الوصفية والمعيارية في المعرفة اللغوية بل على وجه التحديد ما لابسها من خلط منهجي وتحريف مبدئي تولدت عنهما مجموعة من المشاكل الزائفة اربكت دعاة المعيارية وارهقت انصار الوصفية ، فاستنزفت طاقات من هؤلاء واولئك ، وقد ساهم في خلق عقدة الاشكال كل من الالسنيين دعاة الوصفية ، وفقهاء اللغة دعاة المعيارية فلا انصف العربية من ظنوا انهم حراسها ولاخدم الالسنية من انبروا روادا لها .

والالسنية تنبذ فعلا كل موقف معياري من اللغة فهي تمسك عن اصدار الاحكام وعن التقييم سواء ما كان منه اوتهجينا لانها لاتستند الى تصنيفات الخطأ والصواب ولا الى مقولة الحسن والقبيح ، لذلك قام المنهج الالسني على الوصف والمعاينة فهو بذلك اختباري يتتبع الاجزاء استقراء ويصعد منها الى الخصوصية الجامعة استنتاجا

اما فقه اللغة ــ اي علوم اللغة في مفهومها المتواتر تاريخيا ــ فانه فضلا عن اختباريته وتقصيه سبل الوصف والحصر والشمول فهو تقنيني تقعيدي ، وبالتالي فهو معياري يصدر الاحكام بشأن الاستعمال اللغوي . ولكن ايعني كل هذا ان الوصفية والمعيارية نقيضان بالمفهوم المطلق للنقض ؟

ذلك ماعتقده كثير من اعلام النظر اللغوي ــ لاسيما فقهاء النحو ــ في اوساطنا العلمية وباعتقادهم هذا قد اثموا ، بل ان بعض الالسنين من بيننا وان لم يأثموا بنفس الاثم فانهم لم ينجوا من الارتباط الفعلي : ويكفي ان نتصور حال الالسني وهو يدرس فيصلح الخطأ مشافهة ويجر بالقلم الاحمر الجر تلو الجر على اوراق الاختبارات والمناظرات ، ونتصور حاله وهو يكتب فيقدم رجلا امام عين الماضي والمضارع ويؤخر اخرى تجاه اسم (ان) وقد تقدم عليه خبره وطال . وكم اخذ الحرج من الالسني مأخذه والطالب يجادله في شأن الخطأ والصواب .

فالخطأ المبدئي الذي وقع فيه كثير منا متمثل في

اعتبار الوصفية والمعيارية شحنتين متنافرتين حتى اعتبرنا ان الالسني من حيث يلتزم بالوصفية يتحتم عليه الطعن في المعيارية .

والحقيقة التي خفيت عن فقهاء اللغة وعن كثير من الالسنين انفسهم هي ان الوصفية والمعيارية مقولتان لاتنتميان على صعيد فلسفة المعارف الى نفس النطق المبدئي ولا الى نفس الحيز التصوري ، فليستا من شريحة واحدة حتى تتسنى مقارعة احداهما بالاخرى . فليست الوصفية والمعيارية ملتزمتين بان يكون بينهما علاقة ما : من تواز او تصادم او تطابق . فهما مصادرتان فكريتان مستقلة كلتاهما على الاخرى .

فان يلتزم الالسني في تحسسه نواميس الظاهرة اللغوية وصف مدونتها واستقراء خصائصها دون تعسف منه على الاستعمال فذاك موقف منهجي وامتثال اختباري اما ان يصدح نفس الالسني في تقرير احوال الاستعمال بان هذا اخروج عن النمط وهذا اتفاق مع سنن المواضعة في اللغة فذلك موقف مبدئي وامتثال معياري ، وليس من تناقض بين الامرين لانهما موقفان لايقعان البتة في نفس اللحظة الزمنية وبالتالي فان الذي يصوغهما ليس هو نفس الشخص من الناحية الاعتبارية وان فاة بهما اللسان . بل قل ليس الذي يصوغهما هو نفس المنظار .

فالنحو والالسنية ليسا ضدين بالمعنى المبدئي للتضاد كيف والنحو نفسه منذ القديم مفهوم مزدوج اذ هو يعني في نفس الوقت جملة النواميس الخفية المحركة للظاهرة اللغوية كما يعني عملية تفسير الانسان لنظام اللغة بمعطيات المنطق من العلل والاسباب والقرائن ، ويتجلى هذا الفرق المفهومي في الصياغة المزدوجة تبعا لقولك : نحو العربية او نحو الفرنسية .. فانت تعني نظامهما ، او لقولك النحو العربي او النحو الفرنسي ... فالمقصود عندئذ عملية استخراج النظام الداخلي في تلك اللغة ؟ .

ولو كان الالسني ـ على حد ماساء الظن به فقهاء اللغة ونحاتها ـ داعيا فعلا لكسر انماط اللغة ومحرضا على خرق قواعدها واباحة حرماتها لكان على غاية من الانتقاض والاحالة لانه في اللحظة التي يأذن فيها بانتهاك القاعدة النحوية يخرج من حيز الوصفية ويدخل حيز المعيارية وهذا بديهي لانه عندما يخطىء الصواب يكون من حيث المبدأ مماثلا ومجانسا لمن يصوب الخطأ .

٤ ـ والسبب الرابع مما ساهم في اعاقة النهضة الالسنية في اوساطنا العلمية والادبية والثقافية وحتى الرسمية اطراد الظن بان الالسنية انما تستمد طرافتها وربما شرعيتها من عكوفها على دراسة اللهجات ولئن كان علم اللهجات بمثابة الميثاق الفعلي الذي جسمت به الالسنية رفضها لتصنيف اللغات على سلم معياري فاثبتت به ان الكلام البشري ايا كان ، وحيثما كان ، هو مدار علم اللسان لانه منظومة اختبارية في حد ذاتها تستوجب التشريح العلمي ، وتقتضي المواصفة الموضوعية ، فان ازدهاره في اوساطنا العربية في وقت من الاوقات قد وظفه بعض المستشرقين وبعض الالسنيين العرب توظيفا خرج به عن مقاصده العلمية الخالصة فولج به اعتبارات اخرى مغايرة .

وليس من شك في قيمة علم اللهجات من الناحية العلمية . وليس من شك كذلك في امانة بعض اعلام الاستشراق عندما نهضوا بهذا ونشطوا لترويجه ، ولكن لامهرب لنا من الاقرار موضوعيا بأن بعضهم قد عمل على ازدهار اللهجات في العالم العربي بباعث :

اما سياسي غايته استعمارية

واما عقائدي يهدف الى تقليص البعد الديني والوزن الروحي والديني للعربية عند اهلها .

واما مذهبي يرمي الى تأصيل الايدلوجيات التي تريد نقض التركيب الهرمي في المجتمع بغية تسطيحه اقتصاديا وسياسيا وبالتالي لغويا .

ونشط لعلم اللهجات كثير من الالسنيين من ابناء الوطن العربي فكان منهم ذو حيرة العالم النزيه ، وكان بعضهم ممتثلا للوصايا المحركة وفيهم من كان مؤمنا غرا .

وبقطع النظر عن مدى شطط هذا الحكم واقتصاده فالواقع الحاصل هو ان كثيرا من الريب الحافة بعلم اللهجات قد انسحبت على الالسنية عامة فتحرز الناس عنها فعاقها تحرزهم عن الانبعاث ، ولايهمنا في هذا السياق الا تقرير هذه الظاهرة بدون غوص في جدلها الانها فعلا واقع معيش امامنا .

٥ ـ اما السبب الخامس والاخير فيتمثل في لغة البحث الالسني في العالم العربي ، وهذه معضلة جوهرية فكثير من البحاثة العرب في حقول الالسنية يعمدون عن وعي واختيار الى الكتابة بلغة اجنبية ، وتكاد هذه الظاهرة ان تكون عامة سواء من تلكأت خطى بلاده على مدارج التعريب او من كان بلده قد تخلص من الازدواج اللساني منذ خلاصه من الاستعمار .

فان يكتب الالسني العربي مادة بحوثه بلغة اجنبية تقديرا منه ان العربية قاصرة عن النهوض باعباء علمه مما لاينتصر له فكر سليم بل هو احد منزلتين : اما قاصرة المدارك واما غير خالص السريرة .

وان يكتب بلغة اجنبية متذرعا بافتقار المصطلحات العربية حينا وعدم توحدها احيانا اخرى فهذا هروب من مسؤوليته امام العلم ونقص من حق لغته وابنائها عليه.

وان يكتب ليتجه فقط الى حلقات الاختصاص من رواد الالسنية لاسيما غير العرب فهذا مطعون فيه ، لا من الوجهة العلمية وانما من الوجهة المبدئية الاخرى .

اما ان يكتب بلغة اجنبية ليستلم وثيقة الرضا من سادة العلم فهذا تتلمذ ابدي وهو اشنع . ولكن لايذهبن بنا الجموح الى سلب الالسنيين العرب كل مبرر عندما يكتبون بلغة الاجنبية ، كيف ومنهم من لايستطيع ان يكتب بغير اللغة الاجنبية وجهل بعض بحاثتنا وعلمائنا للغتهم

القومية ــ وان لم يبرر من منطلق مبدئي ــ فلا مناص من الاقرار بانه واقع فعلي .ولكن ليس هذا هو الاهم .

وانما القضية تكتسب بعدها الحقيقي عندما يواجه العربي مجال اختصاصه في احد افنان الشجرة الالسنية فيتمثله ويجتهد فيه حتى يضع فيه وضعا جديد يمكنه من ان يتقدم بذلك الفن خطوة الى الامام ، وعندئذ يكون التمزق : ان كتب باللغة الاجنبية اصاب هدفه العلمي ولكنه يعرض نفسه لكل المطاعن الانفة الذكر فضلا عن انه يزكي بصنيعة ذلك معوقات النهضة الالسنية في العالم العربي ، وان هو كتب بالعربية افتقد القارىء الاوفى لان المستهلك العربي لايخلو امره في معظم الاحيان من احدى حالين : اما انهلايتيسر له ادراك مادة النص فينقم على النص وعلى صاحبه ثم على الالسنية وافنانها فيرميالكل بالالغاز والتعمية . واما انه يفهم ولكن يعجز عن تمييز ما هو حاصل مكتسب في الالسنية وما هو من وضع صاحب البحث المجتهد في مجال علمه .

فلا يبقى من قارىء نموذجي الا نخبة فيخطىء الالسني العربي الواعي من جديد هدفه .

هذه جملة المعوقات الموضوعية مما يحول دون ازدهار البحث الالسني في العالم العربي ، وكلها تنصب في افتقارنا القارىء العربي الامثل ، وكلها تستحث بعثه وخلقه بحدة والحاح . فاذا كان في معالجة الاسباب التي قدمناها ما يعمل على هذا البعث فكيف السبيل بجانب ذلك الى اسهام الفكر العربي في نهضته الالسنية على الصعيد الانساني وما الطريق الى عطاء عربي اصيل .

الالسنية والمعرفة المعاصرة :

لقد غدا مقررا ان ما حظيت به الدراسات الالسنية المعاصرة من ازدهار واشعاع تبوأت بهما منزلة مركز الجاذبية في كل البحوث الانسانية اطلاقا ليس نزوة من نزوات البشري ولا هو بدعة من بدع المساجلات النظرية فالذي حدث في علوم اللسان ليس اذن «موضة» كالتي تعرفها بعض مناهج النقد في الادب ومدارس التحليل في الفلسفة . ومن المعلوم ان الالسنية قد اصبحت في حقل البحوث الانسانية مركز الاستقطاب بلا منازع ، فكل تلك العلوم اصبحت تلتجىء ــ سواء في مناهج بحثها او في تقدير حصيلتها العلمية ــ الى الالسنية والى ماتفرزه من تقريرات علمية وطرائق في البحث والاستخلاص ، ومرد كل هذه الظواهر ان علوم الانسان تسعى اليوم جاهدة الى ادراك مرتبة الموضوعية بموجب تسلط التيار العلماني على الانسان الحديث ، ولما كان للالسنية فضل السبق في هذا الصراع فقد غدتجسرا امام بقية العلومالانسانية من تاريخ وادب وعلم اجتماع (١) ... يعبره جميعها لاكتساب القدر الادنى من العلمانية في البحث .

فالالسنية اليوم موكول لها مقود الحركة التأسيسية في المعرفة الانسانية لا من حيث تأصيل المناهج وتنظير طرق اخصابهما فحسب ولكن ايضا من حيث انها تعكف على دراسةاللسان فتتخذ اللغة مادةلها وموضوعا،ولايتميز الانسان بشيء تميزه بالكلام ، وقد حده الحكماء منذ القديم بانه الحيوان الناطق ، وهذه الخصوصية المطلقة هي التي اضفت على الالسنية ــ من جهة اخرى ــ صبغة الجاذبية والاشعاع في نفس الوقت ، فاللغة عنصر قار في العلم والمعرفة سواء ما كان منها علما دقيقا او معرفة نسبية او تفكيرا مجردا ، فباللغة نتحدث عن الاشياء وباللغة نتحدث عن اللغة ــ وتلك هي وظيفة «ماوراء اللغة»(٢) ولكننا بالغة نتحدث عن حديثنا عن اللغةبل اننا باللغة ــ بعد هذا وذاك ــ نتحدث عن علاقة الفكر اذ يفكر باللغة من حيث هي تقول ماتقول ، فكان طبيعيا ان تستحيل الالسنية مولدا لشتى المعارف : فهي كلما التجأت الى حقل من المعارف اقتحمته ففزت اسسه حتى يصبح ذلك العلم نفسه ساعيا اليها : اقتحمت الادب والتاريخ وعلم النفس وعلم الاجتماع ثم اتجهت صوب العلوم الصحيحة فاستوعبت علوم الاحصاء ومبادىء التشكيل البياني ومبادىء الاخبار(٣) والتحكيم الالي(٤) وتقنيات الاختزان في « الكمبيوتر » ، واخر ما تفاعلت معه من العلوم الصحيحة حتى اصبح معنيا بها عنياتها به على الرياضيات الحديثة لا سيما في حساب المجموعات(٥) .

وهكذا تسنى للالسنية ان تلتحق بالمعارف الكونية اذ لم تعد مقترنة باطار مكاني دون اخر ولا بمجموعة لغوية دون اخرى ولا حتى بلسان ما دون اخر ، فهي علم شمولي لا يلتبس البتة باللغة التي يقدم بها ، وفي هذه الخاصية على الاقلتدرك الالسنية مرتبةالعلوم الصحيحة باطلاق .

اما على الصعيد الاصولي(٦) في فلسفة العلوم ونظرية المعارف فقد كان للالسنية فضل تاسيس جملة من القواعد النظرية والتطبيقية اصبحتالان من فرضيات البحث ومسلمات الاستدلال حتى عدت مصادرات(٧) عامة ، وابر هذه القواعد فضلا عن النزعة العلمانية المتخطية لحواجز النسبية والمعيارية بغية ادراك الموضوعية عبر الصرامة العقلانية ــ اثنتان : هما قاعدة تمازج الاختصاص وقاعدة التفرد والشمول ، فأماتمازج الاختصاص فانه يعد اسا من اسس البحث الحديث ،وقد سنت الالسنية شريعته لما تتبعت الظاهرة اللغوية حيثما كانت حتى ولجت حقولا مغايرة لها ، وكان من ثمار هذه الممارسة المستحدثة بروز علوم هي بالضرورة نقطة تقاطع علمين على الاقل فسميت معارف متمازجة الاختصاص، ومن بينها علم النفس اللغوي والنقد الالسني والاسلوبية.

واما مبدأ التفرد والشمول فانه ثمرة من ثمار الالسنية ، وصورة ذلك ان المنهج الالسني ينصهر فيه التحليل والتأليف فيغدو تفاعلا قارابينتفكيكالظاهرةالى مركباتها والبحث عما يجمع الاجزاء من روابط مؤلفة ، فهو منهج يعتمد الاستقراء والاستنتاج معا بحيث يتعاضد

التجريد والتصنيف فيكون مسار البحث من الكل الى الاجزاء ومن الاجزاء الى الكل حسبما تمليه الضرورة النوعية .

وعن هذين المبدأين تولد المنزع الشمولي في الدراسات الالسنية ، فكلما تركز التخصص في فن من افنان الشجرة العامة برزت نزعة تحاول تجاوزه عودا على بدء من موقع الاستيعاب والاستقصاء ، وبذلك دكت الالسنية حواجز المحظورات امامها : هي تعكف على كل الظواهر الانسانية في غير احتراز او تحفظ باعتبار انها تستكشف ظاهرة اللسان فيها جميعا ، ثم هي تستلهم الظاهرة الالسنية ونواميسها من مصادر السنية وغير السنية فتعمد الى اجزاء مقطع عمودي على كل منتجات الفكر بمنظور السني مخصوص . فبعد البحث عن خصائص الخطاب الاخباري والخطاب الشعري الادبي تعمد الالسنية الى دراسة نواميس الخطاب العلمي والقضائي والاشهاري والايديولوجي ...

بهذا الذي اسلفنا بسطه اضحت الالسنية قطب الرحى في التفكير الانساني الحديث من حيث بلورة المناهج والممارسات واصبحت بذلك مفتاح كل حداثة .

الحداثة والتراث :

ان الفكر الغربي قد شق طريقه من المعاصرة الى الحداثة دون قفز مولد للقطيعة ، وقد تسنى له ذلك بفضل انصهار المادة والموضوع في تفكير رواده العلمانيين فكان الصراع المنهجي خصيبا الى حد الطفرة احيانا ، ولكن المنظور العربي مازال يتصارع والحداثة من حيث هي موقف مبدئي ، واذا كانت مقولتها قد اربكت الفكر الفلسفي المعاصر في تنقيبه عن وحدوية العقل البشري منذ كان لنا عنه توثيق ، وزحزحت قواعد الخلق الفكري واركان النقد والتقييم حتى غدا اللحن صوابا والكسر جبرا واللاانظام بناء فان القضية اشد تعقدا عند العرب اليوم لانها اشد ملابسة لهم في تحسسهم سبل الحداثة، وابعد تعلقا بمشاغل اتصالهم بغيرهم او انفصالهم عنه ، بل ان مقولة الحداثة عند العرب اليوم اغزر طرافة واكثر اخصابا اذ تتنزل لديهم متفاعلة مع اقتضاء اخر يقوممقام البديل في التفكير المعاصر ، وهذا الاقتضاء مداره قضية التراث من حيث هو يدعوهم اليوم الى «قراءته» — على حد عبارة المنهجية الراهنة — ومعنى ذلك ان العرب يواجهون تراثهم لا على انه ملك حضوري لديهم ، ولكن على انه ملك افتراضي يظل بالقوة مالم يستردوه ، واسترداده هو استعادة له ، واستعادته حمله على المنظور المنهجي المتجدد وحمل الرؤى النقدية المعاصرة عليه ، حتى لكأن الاستعادة عند العرب اليوم مقولة قائمة بنفسها تكاد لاتعرف وجودا عند سواهم على النحو الذي هي عليه عندهم ، ومن دام الوقوف على القواعد التأسيسية في هذه المقولة كفاه النظر في غائيتها وهي فك اشكالية الصراع بين القديم والجديد ، فمقولة الاستعادة تنفي الديمومة اذ هي تكسر الزمن .

على ان مبدأ استلهام التراث يتنزل لدى العرب في عصرنا منزلة مولد التأصيل الفردي الذي بدونه يظل الفكر العربي سجين الاخذ ، محظورا عليه العطاء ، وهذا هو الذي انطق بعض رواده المعاصرين بالقول : «لكننا ما نزال في دنيا الفكر متخلفين الى الدرجة التي استأذن القارىء في ان اقول عنها انها الدرجة الدنيا التي ليس لنا فيها فكر عربي معاصر مع ان تراثنا — كما قدمت — يمدنا بالخامة الولود التي يمكن ان نتخذ منها محورا لموقف عربي اصيل ازاء القضايا الانسانية الكبرى المطروحة على الالسنية والاقلام ومع ذلك ترانا احد رجلين فاما ناقل لفكر غربي واما ناشر لفكر عربي قديم ، فلا النقل في الحالة الاولى ولاالنشر في الحالة الثانية يصنع مفكرا عربيا معاصرا ، لاننا في الحالة الاولى سنفقد عنصر «العربي» وفي الحالة الثانية سنفقد عنصر «المعاصرة» والمطلوب هو ان «نستوحي» لنخلق الجديد سواء عبرنا المكان لننقل عن الغرب او عبرنا الزمانلننشر عن العرب الاقدمين»(٨)

فمقولة التراث تستند عند عامة المفكرين العرب الى مبدأ ثقافي منه تستقي شرعيتها وصلابتها في التأثير والتجاوز ، وهي بهذا الاعتبار لحظة البدء في خلق الفكر العربي المعاصر والمتميز ، فلا غرابة ان تعد قراءة التراث تأسيسا للمستقبل على اصول الماضي بما يسمح ببعث الجديد عبر احياء المكتسب ، الا ان قراءة التراث منهج لايعوزه التأسيس الالسني في حد ذاته ، فكل قراءة — كما هو معلوم في الالسنية العامة — هي تفكيك لرسالة(٩) قائمة بنفسها ، وما التراث الا الموجود لغوي قائم الذات باعتباره كتلة من الدوال(١٠) المتراصفة ، واعادة قراءته هي تجديد لتفكيك رسالته عبر الزمن ، وهي بذلك اثبات لديمومة وجوده ، فكما ان الرسالة الالسنية عند بثها قد تصادف اكثر من متقبل واحد فيفككها كل حسب انماط جداوله اللغوية فتتعدد القراءة انيا(١١) للرسالة الواحدة حسب تعدد المتقبلين فكذلك تتعدد القراءة زمانيا(١٢) بتعاقب المتقبلين للرسالة والمفككين لبنائها عبر محور الزمن والتاريخ ، وهكذا تتبين الشرعية الالسنية لمقولة القراءة والاستعادة طالما جاز تعدد المتقبلين للرسالة الواحدة وتنوع ادراكهم لانماطها .

ولنا في الحضارة العربية الاسلامية مثال صارخ يصدح بصدق هذه الظاهرة وهو قضية «التفسير» ، فالنص القرآني رسالة السنية في حد ذاته ولكنه ايضا شهادة عن رسالة عقائدية ، فلعله كان من المفروض ان يتحدد نمط قراءته منذ «نزوله» اي منذ حلوله محل الموجود الالسني على لسان باثه الاول ، لاسيما وانه نص خلو من الطلاسم او الملغزات ، فلم يكن مبهما ولامستعصيا ، كيف نزل تحديا واعجازا لحضارة البيان

بمنطوق البيان ، واذا بالتفسير علم شرعي يتجدد لا باحتمال والامكان ، بل بالاقتضاء والوجوب ، حتى خشي بعض علماء الدين على مر الزمان عقاب الاخرة ان هم لم يتوجوا حياتهم بتفسير للقرآن (١٣) .

فلعل من نواميس الحضارة العربية انها تقوم على مبدأ النشوء والتولد : يتناسل الموروث عبر الزمن فتتولد من الموجود الواحد كائنات متعددة على قدرما تتولد من النص نصوص تلو النصوص .

الالسنية والتـــراث :

ان الالسنية المعاصرة قد بلغت الان حد العلم المتكامل رغم قصر المسار الزمني الذي قطعته والذي يجمع والذي روادها على الانطلاق به من دروس فردينان دي سوسير(١٤) واول مظهر من مظاهر اكتمال العلوم افـــرازه لثبتـــه الاصطلاحي الخاص به، والبحوث الالسنية ما انفكت تولد المصطلحات الفنية بعضها بالوضع وبعضها بالاقتباس والمجاز حتى تسنى تاسيس بعض القواميس الالسنية المختصة، وذلك اول مظاهر استقلال العلم بنفسه وتكامل رصيده الفني(١٥) ويتمثل المظهر الثاني في محاولة رواد العلـــم ضبط فلسفته التأسيسية او ما يكن ان نسميه باصولية العلم(١٦) اذ في ذلك تحديد لنوعية المعرفة المفرزة له مـــن حيث مضامينه ومناهجه ، وقد تسنى للدراسات الالسنية ان تدخل مرحلة النظر في اسس المعرفة العلمية المحركة لثمارها ، من ذلك ماقدمه ل . ابوستال(١٧) منذ سنة ١٩٦٩ اذ عكف على موضوع اصولية الالسنة متحسسا الاسس المبدئية التي حددت تاريخ التفكير الالسنـــي الحديث ، ورغم دقة الموضوع وترامي اطرافه فانه قد حاول اقامة تناظر اصولي بين مراحل التفكير الالسني ومقومات نظرية النحو التوليدي(١٨) كـــما حددهـــا . شومسكي (Noam Chomsky)

اما المظهر الثالث من مظاهر اكتمال الالسنيـــة فيتجلى في الحركة الاستبطانية التي تشهدها الدراسات التاريخية والمحاولات التنظيرية العامة ، ذلك ان الفكـــر الالسني الغربي قد اتجه اخيرا ـ فيما اتجه اليه ـ الى اعادة قراءة تراثه اللاتيني نافذا من خلاله الى التراث اليوناني احيانا ، وهذا المنهج «السلفي» ـ اوقل العودوي كما يصطلح ذكي نجيب محمود هو بمثابة البحث في خبايا التراث اللغوي بغية ادراك اسرار العلم الالسني الحديث من جهة ، وتقييم التفكير التاريخي في الظاهرة اللغوية بمنظور حديث من جهة اخرى .

في هذا المد من المسار الالسني المعاصر ينهـــض اعلام الالسنية لاعادة تأسيس هذا العلم الوليد ضمن العلوم الانسانية سواء من حيث منطلقاته التاريخية او من حيث مناهجه الاختبارية ، فاذا بهم يعكفون على قراءة التراث اللغوي القديم ، ولكنهم يذهبون في ذلك مذهبيـــن اثنين :

اولهما مذهب القراءة المجردة التي تهدف الـــى تسليط مقولات الفكر الالسني المعاصر على التراث اللغوي القديم بغية تقييمه بمنظور المتصورات(١٩) الفعالة ، وهذا المنهج ينطلق من اقرار ان التفكير الالسني الحديث قد بدأ فعلا مع سوسير دون نقض لذلك او تشكيـــك في مصادراته الاولية ، وفي هذا المسار تتنزل بعض اعمال شومسكي خاصة اثره «الالسنية الديكارتية»(٢٠) و«من العناصر القارة في النظرية الالسنية»(٢١) كما تندرج كذلك قراءات أ . راي في نظريات العلامة والدلاله(٢٢) .

اما المذهب الثاني فيتمثل في محاولة عديد مـــن الالسنيين قراءة التراث اللغوي الغربي بحثا عن منطلق الحدث الالسني المعاصر ، ورجوعا بالنظرية الالسنية الى روادها الحقيقيين قبل سوسير ، وقد قاد هذا المنهج بعض الالسنيين الى نقض ما تواضع عليه المعاصرون مـــن ربط الحدث الالسني بسوسير ، منكرين بذلك مبـــدأ الطفرة التلقائية في تاريخ علوم اللسان ، ومؤكدين على قاعدة التحولات التناسلية ، وقد نحا بعضهم في ذلك منحى تاريخيا فعمد الى استعراض نظريات الالسنيين قبـــل سوسير لاسيما رواد القرن التاسع عشر ، وهو ما قام به ج . مونان(٢٣) واتجه البعض الاخر مباشرة الى نقـــد باطني لنظرية سوسير في ضوء نظريات سابقيه حتى عدهم الرواد الحقيقين للالسنية المعاصرة ، وهكذا يعمد كل من جاكبسون(٢٤) وبنفينيست(٢٥) الى فحص نقدي لمقومات نظرية سوسير لينتهيا الى سلبها كثيرا من طرافتها .

الالسنية والشمول :

ما انفكت الظاهرة اللغوية تبسط امام المفكر البشري منذ القديم صنفين من القضايا ، احدهما نوعي ذاتـــي والاخر مبدئي عام فاما الصنف الاول فيتمثل في عناصر اللغة باعتبارها نظاما مخصوصا له مكوناته الصوتيـــة والنحوية والمعجمية ، ولكل هذه الاوجه فرع مختص من فروع الدراسة اللغوية ، وهذا الجانب من القضايا نوعي باعتبار انه متعلق بكل لغة على حدة ، واما الصنف الثاني من القضايا فيتصل بالمشاكل المبدئية التي يواجهها الناظر في اللغة من حيث هي ظاهرة بشرية مطلقة ،ويتدرج البحث في هذه المسائل من تحديد الكلام وضبط خصائصه الى تحسس نواميسه المحركة له حتى يقارب مشاكل اكثر تجريدا وابعد نسبية كقضية اصل اللغة وعلاقة الكلام بالفكر وتفاعل اللغة بالحضارة الانسانية فضلا عن مشكل الدلالة اللغوية ذاتها وكيف يحدث ادراك العقل لمعانـــي الالفاظ ... وقد اوكل العرف البشري دراسة هذه القضايا الى الفلاسفة منذ ازدهار الحضارة اليونانية(٤٦) حتى عد خوض اللغويين فيها تطرقا منهم للماورائيات .

وقامت الالسنية المعاصرة فتأسست حسبمايفضي اليه الفحص الاصولي «الابستيمولوجي» على ركيزتـــين اساسيتين لاتخلوان من تناقض ، تتمثل الاولى في النظر في اللغة من حيث هي ظاهرة بشرية عامة ، فاذا بالالسنيين يعكفون بموجب ذلك على تحسين نواميس الكلام بقطـــع

النظر عن تجسده النوعي في اي لغة ما ، وتتمثل الثانية في السعي الى ادراك الموضوعية العلمية في تشريح الظاهرة اللغوية ، فانتهوا راسا الى نبذ المطارحات الماورائية وعزلوا بذلك فلسفة اللغة عن مباحثهم العامة والخاصة .

غير ان التناقض بين المنطلقين سرعان ماتكشف، ولا شك ان الناظر في تطور المدارس الالسنية المعاصرة يدرك بجلاء كيف تصارع سلطان الموضوعية الشكلية مع نزعة الاستيعاب لخصائص الظاهرة كليا حتى تغلب اقتضاء الشمول ، ففكت الالسنية حصار التخصص الشكلي واستعادت الى حوزتها ماتواطأ الفكر اللغوي والنظر الماورائي على سلبه منها والحاقه بالفلسفة العامة .

هكذا نفسر عودة المشاغل اللغوية ذات الطابع التجريدي «الفلسفي» الى حقل الدراسة الالسنية حتى اصبحت تتبوأ منزلة محورية في تفكير الالسنيين المحدثين وهذه الظاهرة تمثل بدون اي شك تحولا اصوليا في قواعد علم اللسان الحديث ، وقد حدث هذا في بحر العقد الماضي فجاء في شكل طفرة مباغتة ، ففي سنة ١٩٦٦ اصدر ميشال فوكو كتابه «الاسماء والاشياء»(٢٧) وحاول ان ينظر من خلال مقولات اللغة الى تاريخ الفكر البشري بمنظور فلسفة العلوم والمعارف ، وفي نفس السنة نشر شومسكي اثره الطريف «الالسنة الديكارتية»(٢٨) وفيه حاول ان يقيم تناظرا بين مبدأ الطاقة التوليدية(٢٩) ومقولات الفلسفة الديكارتية باعتبار ان اللغة تستند الى ابنية دلالية وابنية صوتية «فيزيائية» والعنصر المنظم لهما هو علم التراكيب ، اي ، «علم النحو»(٣٠) .

وفي نفس السنة ايضا ــ ١٩٦٦ ــ ينشر جاكبسون دراسة بعنوان «في البحث عن ماهية الكلام»(٣١) يثير فيها مشكل علاقة الدوال بالمدلولات من منطلق مبدئي مستعرضا العناصر القارة في بسط القضية منذ القديم، وفي نفس السنة دائما تصدر مجموعة الدراسات حول «المنطق والالسنية»(٣٢) وقد تناولت في مجملها تقاطع بعض العلوم اللسانية ــ كعلم التركيب وعلم الدلالة ــ بمحاور الفلسفة عبر تصنيفات علم المنطق ، كما يعيد جول شوشار في نفس السنة طبع كتابه «اللغة والفكر»(٣٣) .

ثم تتعاقب التصانيف التي يعكف فيها الالسنيون المعاصرون على قضية الابعاد المبدئية للظاهرة اللغوية مركزين عنايتهم خاصة على علاقة اللغة بالفكر ومتطرقين بذلك الى دور الالسنية في فك اشكالية نظرية المعرفة والادراك(٣٤) الى ان تستعيد الدراسة اللغوية حقها في بسط مداخلها الى «فلسفة اللغة» بصريح المصطلح(٣٥)

هكذا تتبين مقومات فرضيتنا التي عزونا بها انبعاث الطرح الفلسفي للقضايا اللغوية في صلب مشاغل الالسنية المعاصرة الى الثنائي التقابلي الذي استندت اليه علوم اللسان الحديث والذي ما ان تفجرت اشكاليته حتى استوعبت البحوث الالسنية مسالة علاقة اللغة بالانسان فاصبحت تطرح على نفسها قضايا تعود الى اعتنائها باللغة في حد ذاتها وباللغة من حيث هي وليد الفكر وبالفكر من حيث هو مفرز للغة .

على اننا اذا ما واجهنا هذه الظاهرة باعتبارها تطورا اصوليا في تاريخ الالسنية المعاصرة محاولين تلمس المحركات المباشرة لهذا التحول من وجهة نظر اسس المعرفة اللغوية عامة وقواعد التفكير الالسني الحديث خاصة استطعنا ان نبسط قضيتين نفترض انهما كانتا بمثابة الحافز المباشر الذي استفز التفكير الالسني الى دخول هذا المنعطف المبدئي .

فأولى القضيتين ذات مظهر تنظيري وتتمثل في المثلث الدلالي الذي اعتمدته الالسنية في تعريفها للحدث الالسني والذي تفرع الى عنصر الدال وعنصر المدلول وعنصر المرجع(٣٦) ، ولما تطرق الالسنيون الى مشكل الدلالة وهو مشكل محوري في قضية الظاهرة اللغويةعموما واجهوا علاقة هذه العناصر بعضها ببعض فقادهم تقاطع هذه الاركان الى حقول متنوعة ، واذا كان تفاعل الدال والمدلول يفضي الى اشكال السني عام فان تفاعل الدال والمرجع ــ اي الحدث الالسني الصرف مع الاشياء الخارجية ــ يفضي الى فلسفة اللغة ، واما تفاعل المدلول والمرجع ــ اي المتصورات الذهنية المجردة مع حقائق الاشياء ــ فانه يفضي راسا الى نظرية المعرفة ، وبذلك انتهى المطاف بالالسنية الى استيعاب مشاغل النظر في اللغة وعلاقتها بالاشياء من جهة ، والعقل من جهة اخرى.

واما القضية الثانية فذات مظهر تجريدي محض وتتمثل في اصول المدرسة التوليدية الحديثة(٣٧) وهي تيار السني ظهر بالولايات المتحدة في خضم مدرسة عرفت بالالسنية التحويلية(٣٨) وجاءت رد فعل على المدرسة التوزيعية(٣٩) وصورة ذلك ان الهيكلية في الدراسات اللغوية قد تميزت في الولايات المتحدة بسمات نوعيةتجلت خاصة مع مدرسة بلومفيلد ((Bloomfield))منذ العقد الرابع من هذا القرن حتى اصبحت تعرف فيDنفس الوقت بالمدرسة الهيكلية والتوزيعية والوصفية .

ويعتبر هؤلاء الهيكليون ان اللغة عادة من العادات تكتسب بالمحاكاة والقياس(٤٠) ، وعامل القياس هو الذي يفسر به الهيكليون كيف ان الانسان ــ استنادا الى صيغ السنية معدودة سمعها فعلا ــ يستطيع ان يؤلف صيغا لم يسمعها قط في حياته ولا تعرف في عددها حدا تنتهي اليه .

ويعتبر بلومفيلد ان كل بنية نحوية هي قياس وان دراسة لغة من اللغات تتمثل في الكشف عن مجموعة العناصر التي يتعاطاها افراد المجموعة الالسنية مما يؤلف قياسات اللغة التي يستعملونها ، فالنحو حسب هذه المدرسة هو علم تصنيفي غايته ضبط الصيغ الاساسية في اللغة حسب درجة التواتر لا غير ، والذي دفع روادها الى ذلك حرصهم على التزام الموضوعية بالوصف الاختباري ، فنبذوا لذلك كل عامل نفساني

او فلسفي في تقدير الظاهرة اللغوية حتى عزلوا كل عامل معنوي وقاوموا كل اعتبار صفوي فنفوا وجود الخطأ في اللغة معتبرين ان كل ماينطق به الانسان «صحيح نحويا» .

هذا الغلو في الاختبارية الوصفية جعل مجموعة من الالسنيين المنتمين الى المدرسة التوزيعية ذاتها يتنبهون الى ان الاتجاه الشكلاني قاصر عن النفاذ الى محركات الظاهرة اللغوية في ابعد اغوارها ، فنقدوا التيار التوزيعي وتولد معهم التيار التحويلي الذي افرز النحو التوليدي على يد زاليج س . هاريس (zellig S- Harris) وشومسكي خاصة .

وتتمثل منطلقات المدرسة التحويلية التوليدية في ان غاية الالسني ان يحلل المحركات التي بفضلها يتوصل الانسان الى استخدام الرموز الالسنية سواء كانت تلك المحركات نفسانية او «ذهنية ـ ذاتية»(٤١) فلا يمكن ان يقتصر عمل الالسني حسبهم على اقامة ثبت الصيغ التي تبتني عليها لغة من اللغات وانما يتعدى ذلك الى تفسير نشأة تلك الصيغ وتأويل تركبها حتى يهتدي الى حقيقة الظاهرة اللغوية .

وقد ركز التيار التوليدي عناية على المستويات العليا(٤٢) في الكلام ، وتتمثل في التراكيب والجمل معرضا نسبيا عن المستويات الدنيا(٤٣) وهي مستوى الصرف ومستوى وظائف الاصوات اذ يعتبر التوليديون ان علم التركيب الذي يدرس صياغة الجملة وانتظامها بين الجمل هو الذي يستطيع النفاذ الى محركات الكلام .

ثم ان المنهج التوليدي لم ينقض الاحتكام الى التنبوء في التحليل اذ هو يرمي الى الكشف عما يتوفر للمتكلم من معارف لغوية عن طريق الحدس ، فالالسني يسعى الى تفسير المعرفة الضمنية الحدسية عند الانسان وهي ظاهرة لايعيها المتكلم وهو يستعمل اللغة وبالتالي لايستطيع صياغتها بالتعبير عنها . فالالسنة التحويلية تفسر هذا الحدث اللغوي دون ان تعتمد هي نفسها منهج الحدس ، معنى ذلك انها تحرص على عقلنة الحدس في نشأته ، وهكذا يمكن للنحو ان يفسر كيف ان الانسان يستطيع ان يفهم اي جملة في لغته ويستطيع ان يولد جملا تفهم عنه تلقائيا ولم يسبق لهذه او لتلك ان قيلت ابدا من قبل . فالنحو التوليدي يعكف على الطاقة الكامنة او «القدرة»(٤٤) اكثر مما يهتم بالطاقة الحادثة او «الانجاز»(٤٥) .

ويعرف شومسكي اللغة بانها ملكة فطرية تكتسب بالحدس ، واذا كان الانسان لايستطيع ان يتكلم باللغة الا اذا سمع صيغها الاولية في نشأته فان سماع تلك الصيغ ليس هو الذي يخلق القدرة اللغوية في الانسان وانما هو يقدح شرارتها فحسب ، وهذا ما يفسر الطابع الخلاق(٤٦) في الظاهرة اللغوية وكذلك طابعها اللامحدود(٤٧) ، هذان المظهران قد اقام شومسكي تحليلهما على اساس ماسماه بمفهوم «الوضع»(٤٨) ومفهوم «الاكتشاف»(٤٩) ، فالانسان يخلق اللغة وهو يسمعها شيئا فشيئا ، وخلقه لها مرده انه يتمثل بواسطة جوهره المفكر(٥٠) نظاما من القواعد المنسجمة المتكاملة ، وذلك النظام هو النمط التكويني(٥١) لتلك اللغة وهو الذي يسمح بادراك محتوى الكلام دلاليا مهما كانت جدة الصياغة التركيبية التي افرغ فيها ، فكأن لكل متكلم معرفة خفية بالنحو التوليدي للغته .

في هذا المسار وجدت الالسنية نفسها في اخر مراحل تطورها وجها لوجه امام قضايا شمولية تطرح فيها اللغة في حد ذاتها ، وتطرح فيها اللغة باعتبارها وليد الفكر ثم تطرح فيها قضية الفكر ذاته من حيث هو مولد للظاهرة اللغوية ، فانصهرت على هذا النمط قضايا فلسفة اللغة ونظرية المعرفة في بوتقة التفكير الالسني الحديث، واندكت مقولة اللغة كمنظومة قائمة بنفسها ، وحلت محلها مقولة الانسان مولدا للغة ومتقبلا لها وعاكفا على فحصها فاصبح الانسان الحيوان الناطق محور البحوث الالسنيةالمعاصرة

الالسنية والحضارة العربية :

لقد انبنت حركة «التدوين» الالسني المعاصر في محاولة اصحابها ابراز خصائص الالسنية الحديثة ومقوماتها النوعية على منهج المقارنة بينها وبين فقه اللغة او الفيلولوجيا الكلاسيكية ، لذلك اضطر مؤرخو الالسنية اضطرارا الى بسط خصائص التفكير اللغوي في تاريخ البشرية عامة ، فاتجهوا وجهة تاريخية استعراضية في كشف مقومات العلم اللغوي في القديم لينتهوا الى ابراز الفوارق النوعية والمقابلات المبدئية مما تتحلى به طرافة الالسنية فتتميز عن لمفهوم الفيولوجي للمعرفة اللغوية ، فتأسيس بذلك مبدأ المدخل التاريخي عند كل عرض للالسنة المعاصرة ، ومما زاد هذا المدخل اقتضاء الحاح المؤرخين على ابراز تحول سوسير من اللغويات المقارنة التي سيطرت طيلة القرن التاسع عشر على تفكير اللغويين في العالم الغربي الى الالسنية المعاصرة وهو تحول يلخصه على صعيد المناهج انتقال البحث من المحور الزماني الى المنظور الاني .

وفي هذا المنهج العودوي استقر عرف المؤرخين على الرجوع بالتفكير اللغوي الى المراحل الكبرى التالية(٥٢) :

أ ـ العصور القديمة : ونستعرض فيها احتمالات التفكير اللغوي في فترة ماقبل التاريخ(٥٣) ثم نظرية المصريين القدماء بما يعود الى اكثر من ٣٠٠٠ سنة قبل الميلاد ، ثم نظرية الصينيين فالهنود بالوقوف خاصة على بنيني (Pānini) في بحر القرنين الرابع والخامس قبل الميلاد ، ثم نظرية الفينيقيين والعبريين فالحضارة اليونانية ثم الرومانية .

ب ـ العصر الوسيط : ويمتد بين القرن الرابع والقرن الرابع عشر من التاريخ المسيحي(٥٤) ، ويقتصر رواد الالسنية في هذه المرحلة على ملاحظات هامشية

تتركز خاصة على بعض خصومات لغوية دارت بين انصار الديانتين اليهودية والمسيحية(٥٥) .

ج ـ العصور الحديثة منذ النهضة في العالم الغربي ابتداءا من القرن الخامس عشر ويقف المؤرخون عادة على ظهور النحو الفلسفي او العقلاني(٥٦) ثم على ازدهار النحو المقارن في القرن التاسع عشر بعد اكتشاف اللغة السنسكريتية(٥٧) . وهكذا ينعدم ذكر العرب عند التاريخ للتفكير الالسني البشري بما يحدث القطيعة في تسلسل التاريخ الانساني(٥٨) ،

وهذه القفزة «الاعتباطية» أو مايمكن ان نسميه بالثغرة العربية في تاريخ الالسنية لايفسرها جهل المؤرخين للغة العربية بما انهم يستعرضون ثمرة حضارات لايعرفون لغتها ، بل تراهم يقفون بالحدس والتخمين على عصور انقرضت لغة الامم التي عاشت فيها ، وانما يفترض فحسب انهم وضعوا نظرية في اللغة ، وليس تراث التفكير اللغوي العربي هو وحده «المنسي» في هذا المقام بل ان العربية ذاتها باعتبارها نمطا لغويا لاتجد حظها عادة عند استعراض الالسنيين لنماذج اللغات في العصر الحديث(٥٩) .

ان هذه الثغرة في تواصل التفكير اللغوي عبر الحضارات الانسانية لايمكن ان تكون عفوية ولايجوز ان تخلو من مؤشرات تاريخية تفسرها وان لم تستطع تبريرها ، وقد يسعنا ان نستشف حوافز هذه الظاهرة بالعودة الى مميزات عبور الحضارة الانسانية من العرب الى الغرب ، فالنهضة اللاتينية قامت اساسا على مستخلصات الحضارة العربية بعد ان اقبلت على ترجمة امهات التراث فيها ، وقد عمد الغرب ابان نهضته الى نقل علوم العرب ومعارفهم وذلك في ميدان العلوم الصحيحة اولا : من رياضيات وفلك وفيزياء وكيمياء ، وفي ميدان الطب ثانيا ، ثم في ميدان الفلسفة حتى كان ابن رشد مفتاح النهضة الاوروبية الى تراث اليونان وخاصة المعلم ارسطو ، فبرزت هكذا اعلام الحضارة العربية ركائز للغرب في علومه ومعارفه(٦٠) .

غير ان الغرب قد اهمل التراث اللغوي عند العرب فلم يفد منه شيئا وبذلك استلمت الامم اللاتينية مشعل الحضارة الانسانية من العرب في كل ميادين المعرفة تقريبا الا في التفكير اللغوي .

واذا ماحاول الدارس تلمس اسباب هذه الظاهرة استطاع ان يقف اولا على حقيقة عامة تواترت عند المفكرين اللغويين في القديم وبعض الالسنيين في الحديث وهي ان علوم اللغة سابقا ما كانت الا ممارسة لتقنيات نوعية حاول اللغويون بعدها تأسيس قواعدها النظرية واذا تسنى لهذا التقرير ان يصدق على التراث الانساني جملة ـ كما يجزم به هيا لمسالف(٦١) فلعله يخطىء الصواب في شأن التراث العربي كما نعتزم ان نثبته في ما نحن بصدده ، على انه قد يكون للعنصر الديني اثره في الغفلة عن التراث اللغوي العربي ، ذلك ان قضايا اللغة قد كانت ملابسة لقضايا المعتقد في كل الحضارات التي عرفت بكتاب سماوي(٦٢) ، وقد نتج عن ذلك حاجز من المحظورات بين الامم في قضايا اللغة قداسة او تدنيسا ، لاسيما وان التراث اللغوي كثيرا ما كان مستوعبا كليا او جزئيا في منظومات الدين والتشريع .

ولاشك ان من الاسباب التي دعت الى الغفلة عن حظ العرب من اثراء التفكير اللغوي الانساني وورود نظريتهم اللغوية مبثوثة في خبايا تراثهم الحضاري بمختلف اصنافه واضرب مشاربه ، وبديهي اننا لانعني بنظريتهم في اللغة علومهم اللغوية من نحو وصرف وبلاغة وعروض كما سندققه .

اما النتيجة المبدئية التي آل اليها «نسيان» تراث العرب في اللغويات العامة فهي حصول قطع في تسلسل التفكير الالسني عبر الحضارات الانسانية ، فنهضت الحضارة الغربية على حصيلة التراث اليوناني اساسا ولكن في معزل عن مستخلصات ثمانية قرون من مخاض التفكير اللغوي عند العرب ، واذا جاز لنا ان نبسط مصادرة في البحث امكننا ان نقرر افتراضا ان اهل الغرب لو انتبهوا الى نظرية العرب في اللغويات العامة عند نقلهم لعلومهم في فجر النهضة لكانت الالسنية المعاصرة على غير ماهية عليه اليوم ، بل لعلها كانت تكون قد ادركت ما قد لا تدركه الا بعد امد .

النظرية اللغوية عند العرب :

ان مما اطرد عند الدارسين اللغويين ان الحضارة العربية لم تفرز في مجال اللغويات سوى علم تقني منطلقه وغايته نظام اللغة العربية في حد ذاتها لا غير(٦٣) والواقع انه ليس من امة فكرت في قضايا ظاهرة اللغوية عامة وما قد يحركها من نواميس مختلفة الا وقد انطلقت في بلورة ذلك من النظر في لغتها النوعية ، وهذه الحقيقة تصدق كذلك على احدث التيارات الالسنية العامة في عصرنا الراهن كما هو الشأن في تصانيف رائد النحو التوليدي شومسكي .

فالقضية اذن مردها قدرة امة من الامم على تجاوز ضبط لغتها وتقنينها لادراك مرتبة التفكير المجرد في شأن الكلام باعتباره ظاهرة بشرية كونية تقتضي الفحص العقلاني عن نواميسها الموحدة . والحضارة العربية قد ادركت تلك المرتبة : فكر اعلامها في اللغة فاستنبطوا منظومتها الكلية وحددوا فروع دراستها بتصنيف لعلوم اللغة وتبويب لمحاور كل منها ، فكان من ذلك جميعا تراثهم اللغوي في النحو والصرف والاصوات والبلاغة والعروض ... ولكنهم تطرقوا الى التفكير في الكلام من حيث هو كلام ، اي في الظاهرة اللغوية كونيا ، ولئن ورد ذلك جزئيا في منعطفات علوم اللغة وخاصة عندما فلسفوا منشأ نظامها وقواعدها فوضعوا علم اصول النحو فانهم دونوا ذلك خصوصا في جداول تراثهم الاخر غير اللغوي

اساسا ، وما خلفوه لنا في هذا المضمار يكشف لنا بجلاء انهم ترقوا في بحوثهم اللغوية من مستوى العبارة(٦٤)وهو مستوى اللغة مجسدةفي انماط من الكلام وقد قيلت فعلا، الى مستوى اللغة(٦٥) وهي في مقامهم اللغة العربية ، واللغة مفهوم يعكس الانظمة المجردة التي تصاغ على منوالها العبارة الى مستوى الكلام(٦٦) اي الحدث الالسني المطلق من حيث هو ظاهرة بشرية عامة .

فمن هذه المنطلقات وعلى تلك المستندات يمكننا ان نقرر ـ مصادرة واجمالا ـ ان التفكير العربي قد افرز نظرية شمولية في الظاهرة اللغوية ، ولعل ذلك ما كان الا محصولا طبيعيا لعوامل تاريخية تنصب جميعا في ميزة الحضارة العربية التي اتسمت قبل كل شيء بالمقوم اللفظي حتى كاد تاريخ العربي يتطابق وتاريخ سلطان اللفظ في امته ، ولم تكن معجزة الرسول اليهم الا من جنس حضارتهم في خصوصيتها النوعية ، وهذا ما استقر لدى المفكرين منهم منذ مطلع نهضتهم ، وفي هذا المنوال يقرر القاضي عبدالجبار : «كان صلى الله عليه ربما اقتصر فيمن يرد عليه من الوفود ، على ان يقرا عليه شيئا من القرآن ، وربما كان يحتاج الى اظهار معجزة غيره ، وربما يكرر قراءة القرآن عليهم وذلك لانهم ، او اكثرهم ، وان كانوا بالادراك والسماع يعرفون بالمزيه فقد كان فيهم من سبق الى الشبهة ، كما ان فيهم من يقصر في المعرفة عن غيره ، وفيهم المعاند ، فبحسب ذلك قد كان ، صلى الله عليه ، يحتاج في كل منهم الى ماهو اخص به ، وفيه اوقع ، وعلى هذا الوجه رتب تعالى المعجزات ، فجعل الذي اظهره على موسى مما الاغلب وضوحه لاهل زمانه وانكشافه لهم ، فقد كانوا يتعاطون السحر فلما ورد ما ورد من انقلاب العصا حية آمنوا ، لظهور الامر ، وكان اعترافهم وايمانهم مقويا لدواعي غيرهم الى البصيرة وشدة التأمل ، لان من حق التابع ان يكون مقتديابالمتبوع تقليدا او سالكا سبيله بالتأمل وكذلك فعل تعالى فيما اظهره على عيسى مما بهر عقول الاطباء في زمنه ، وفيما خص به ادم ، صلى الله عليه ، من تعريف الاسماء ،الى غير ذلك ، ووجه الحكمة في ذلك ظاهر لانه لو اظهر على كل احد منهم في زمانه ما يخرج عن طريقه القوم لكثرت الشبه وقل التصديق ، واذا اظهرت مالا يخرج عن طريقهم قويت البصائر ، وانكشف وجه التعذر ، فيكثر التصديق وتقل الشبه ، وعلى هذا الوجه اجرى تعالى عادة الرسول ، صلى الله عليه ، في ان خصه بالقرآن الذي هو مشاكل لصناعتهم وطريقتهم ، غير خارج عن الامر الذي يشتد به اهتمامهم ، ويقوى له افتخارهم ،وتظهر فضائلهم ومحاسنهم لكي تقل الشبه للعارف المقدم فيعرف اضطرار المباينة ، والاتباع فيعرفون بعجز الرؤساء منهم ، مع توفر الدواعي ، مثل ما يعرفه ذوو البصيرة منهم وتقوي دواعيهم الى النظر حالا بعد حال من حيث لايغيب عن الاسماع ، على طول الدهر ولدخوله في جملة الباب الذي يقع منهم فيه التنافس ولان وجه الاعجاز فيه لايتغير كما ان شريعته لاتزول على الاوقات»(٦٧) .

ولايمكن ان نغفل في هذا المقام عما ولده علم الكلام من انكباب على فحص الظاهرة اللغوية ، ورغم السياق العقائدي الذي اصطبغ به النظر في الكلام ، بل رغم المنظور الجدلي الذي احدثه تنازع الفرق وخصام المذاهب فان منافذ البحث فيه قد افضت الى تصورات السنية على غاية من الدقة ، فضلا عن التولدات الفكرية الخصيبة .

وكان للثقافة الاجنبية صنعها في هذا المخاض الفكري فما ان استقرت ركائز الاسلام حتى «ترجمت كتب الامم السابقة وفيها كتب الفلسفة والمنطق والرياضيات ، واختلطت بما كان معروفا من الثقافة عند المسلمين ، وظهرت موجة من الاضطراب الفكري والاصطراع بين الاراء والمذاهب ، فكان لابد من مواجهة هذه المواريث الفكرية والتيارات المذهبية والاراء السياسية ولابد من حماية العقيدة الاسلامية ومحاربة الفرق الضالة والمذاهب الالحادية فكان علم الكلام صخرة النجاة وسلم السلام والامان فاتسع هذا العلم وتنوعت موضاعاته وتعددت طرقه ومناهجه على مر الزمن واختلاف الدول ، وفي ضوء هذه المذاهب شاع الجدل والنقاش واقيمت المناظرات واشترك في ذلك العلماء والخلفاء والخاصة والعامة واختلط العلم بالسياسة ... وكان يواكب هذه الموجة الفكرية على اختلاف العصور فريق العلماء من ذوي البحث والنظر ومن جهابذة الفكر والعقل .. اشتركوا جميعا في الجدال ودخلوا حلبة المناظرة من انشأ المقالات واثار المسائل ، ومنهم من جنح الى التأليف والتصنيف وسجلوا ارائهم واراء معارضيهم وتكون من هذا وذاك ثروة فكرية عريضة وترات اسلامي واسع يعتبر من انفس مافي التراث العربي واغلاه»(٦٨)

فالعرب بحكم مميزات حضارتهم وبحكم اندراج نصهم الديني في صلب هذه المميزات قد دعوا الى تفكر اللغة في نظامها وقدستها ومراتب اعجازها فافضى بهم النظر ، لا الى درس شمولي كوني فحسب ، بل قادهم النظر ايضا الى الكشف عن كثير من اسرار الظاهرة الالسنية مما لم تهتد اليه البشرية الا مؤخرا بفضل ازدهار علوم اللسان منذ مطلع القرن العشرين ، وهذا مانعتزم استقراه بالكشف النصي والاستدلال الضمني .

وليس هذا الذي نقرره مبدئيا ، بدعة او مثارا للغرابة ، فالكلام ظاهرة طبيعية ومؤسسة جماعية تحركها نواميس قارة في كلياتها تقارب القوانين الكونية ، فمتى تفرغ لها الانسان بمجهر العقل المجرد اشتقها من حقائقها ، فان يهتدي العرب الى اخص خصائص الكلام بعدما تجمعت لديهم مصادر المنهج العقلاني وطرائق البحث الاصولي فذلك امر طبيعي بل لعله يكون عجيبا

ان تعكف حضارة من الحضارات تدرعت بسلطان العلم على ظاهرة اللسان في ذاتها فلا تهتدي الى نفس المحصول من الخصائص والاسرار .

ولعل الذي عاق الدراسات عن استيعاب النظرية اللغوية في التراث العربي فضلا عن جدة مقوله الشمول في الالسنية وحداثتها(٦٩) انما هو حاجز الاختصاص ، فالذين تناولوا دراسة الفلسفة الاسلامية او خصوا بعض الفلاسفة بالدرس المستقل لا يكادون يخصون ارائهم في اللغة بالجمع والتحليل(٧٠) حتى ان التصانيف المركزة على «تاريخ الفكر العربي»(٧١) لم تشتمل ولو على الاشارة الى الفكر اللغوي باعتباره دعامة من دعائم التفكير الحضاري جملة ،كما ان المختصين في اللغة قلما يستنطقون غير التراث للغوي ذاته في نحوه وصرفه وبلاغته وعلم معاجمه ، فلا يكادون يتطرقون الى التراث الفلسفي او غيره الا نادرا .

حظ الموضوع من الدراسة :

ان حظ النظرية اللغوية في الحضارة العربية من الدراسة حظ يتقابل فيه ثراء البحث النوعي في علوم العربية وخصائصها مع ضآلة المحاولات التأليفية الشمولية التي تسمح بالنفاذ الى النظرية المبدئية في ظاهرة الكلام عموما والنظر في جملة الدراسات الراهنة يفضي الى تدعيم مصادرتنا الاولية ولئن لم يسمح المقام باستقصاء اضرب هذه الدراسات فلا مناص من الوقوف على ابرز اصنافهما باحالتها الى النماذج المنهجية العامة التي تنضوي تحتها .

أ ـ ان اول مايطالعنا من ذلك صنف الدراسات التي يحاول فيها اصحابها استقصاء تفكير علم من اعلام الحضارة العربية سواء من اعلام اللغويين والنحاة او من رواد التفكير الديني ، وتأتي هذه الدراسات عادة مستقصية لمضمون نظريات العلم المدروس في اللغويات عامة بحيث تصطبغ بالشمول المضموني ولكنها تبقى ذات محور فردي ، ومن الدراسات المركزة على رواد التفكير اللغوي اطروحة الاستاذ عبدالقادر المهيري عن ابن جني (٧٢) حيث عقد فصلا لنظريات صاحب الخصائص في اللغة عموما(٧٣) اثار فيه قضايا جوهرية بالنسبة الى مانحن بصدده من بينهما مشكلة اصل الكلام بمقارعة اراء اهل التوقيف واراء اهل الاصطلاح وكذلك قضية حد اللغة ... وقد انتهى الباحث الى ان ابن جني وان لم يبلور نظرية متكاملة في الموضوع فان اراءه المبثوثة في مصنفاته تفضي الى الجزم بانه وقف على كثير من خصائص الظاهرة اللغوية كالقول بانها تقوم على نظام داخلي متكامل وكاعتبارها مؤسسة من مؤسسات الحياة الجماعية وكالاشارة ولو بشيء من التردد والاضطراب الى انها ترضخ لعامل الزمن فتنضوي تحت سلطان التطور(٧٤) .

كما عقد الباحث الفصل الحادي عشر(٧٥) لنظريات ابن جني في النحو فوقف على جملة من المبادىءالتنظيرية تتصل خاصة باجزاء الكلام وتعارفهما مما يعين على ضبط مقومات نظرية العرب في مركبات الخطاب .

ومن الدراسات المركزة على اعلام التفكير الديني كتاب الاستاذ ارنالداز عن ابن حزم(٧٦) ولئن تطرق المؤلف باسهاب الى النظرية اللغوية ووظيفة النحو في تراث ابن حزم(٧٧) فوقف على قضية اصل اللغة ومشكل دلالة الالفاظ مثيرا علاقة الاستدلال النحوي بمقومات المذهب الظاهري ومرجعا اليها ماسيظهر على يد ابن مضاء القرطبي من ثورة على النحاة(٧٨) فان درسه لموضوع «النحو والمنطق» من وجهتي «المنطق التحليلي» «وجدل ابن حزم»(٧٩) قد غلب فيه الوجهة الفقهية على الاستقراء النحوي فجاء المنظور اللغوي مجرد سلسلة من المداخل لاثارة القضايا الدينية في استنطاق النصوص على ان ماتخلل الدراسة من كشوف لغوية انما كان محددا بمقولات فقه اللغة ، فانحصر الاستنباط بقيود المتصورات الفيلولوجية .

ومن بين هذا النمط من الدراسات ماتركز على بعض اعلام التفكير البلاغي في الحضارة العربية وخاصة عبدالقاهر الجرجاني ونذكر من بينها «مساهمة» الاستاذ عبدالقادر المهيري «في التعريف باراء عبدالقادر الجرجاني في اللغة والبلاغة»(٨٠) حيث عمد الى بعض الفحوص الالسنية مما يبين طرافة تفكير الجرجاني وحداثة ارائه سواء «في مفهوم اللغة والكلام او في مفهوم العلامة الالسنية(٨١) .

ب ـ اما الصنف الثاني من اصناف الدراسات الراهنة التي تتقاطع وما نحن بصدده من تحسس نظرية لغوية كلية في التراث العربي فيتمثل في محاولة استقصاء لاتفكير علم من الاعلام ـ وانما تفكير مؤسسة علمية على حقبة من الزمن ونموذج هذا العمل اطروحة الاستاذ رشاد الحمزاوي عن مجمع اللغة العربية بالقاهرة(٨٢) ولئن تنزل العمل تاريخيا في حقبة معاصرة فان البحث في انتاج المجمعيين والوائح موءتمراتهم قد قاد الدارس الى العودة بالقضايا اللغوية الى اصولها في التفكير العربي سواء في تحليل علم الدلالة عند العرب(٨٣) او نقد نظرياتهم النحوية وتقييمها في ضوء البحوث الالسنية المعاصرة(٨٤) وقد انتهى الباحث الى اقرار مبدأ تمازج الاختصاصات في تناول القضية اللغوية لاسيما بين الالسنية من جهة وعلم الاجتماع وعلم اللهجات وعلوم الاحصاء من جهة اخرى(٨٥) ، كما اثرى المؤلف بحثه بالاستقراءات اللغوية طبقا لمتصورات الالسنية لاسيما في حقل المعجميات والدراسة الاسلوبية .

ج ـ وثالث اصناف الدراسات في محصولها الراهن ماجاء في قالب محاولات(٨٦) تمتزج فيها الاستقراءات العربية والمقارنات اليونانية او الغربية والخواطر الشخصية في ضرب من الاجتهاد النوعي المفضي

احيانا الى الاستقلال بالراي والتقرير وهي جميعا تثير قضايا شموليةفي اللغة كتحديد الظاهرة الالسنية ومشكل الدلالة فيها ومبدأ التطور والاستحالة وما الى ذلك ، غير أن منهجها لايرتسم غاية تقييم التراث العربي في ذاته ، بل هو اما استشفاف لنظرية شخصية تبحث عن ركائزها النظرية كمحاولات ابراهيم انيس وعثمان امين وكمال يوسف الحاج(٨٧) او محاولات تبسيطية تعرف القارىء العربي اسس النظرية الالسنية في مختلف افنانها وتوجهه في ضوئها الى اعادةوصف لغته بممارسات مستحدثة، وعلىهذا المنوال سار كلمن كمال محمد بشر وتمام حسان وانيس فريحة وريمون طحان(٨٨) .

د ــ اما الصنف الرابع من الدراسات التي تتصل بمشكلنا المطروح فتتركز على البحث المضموني باعتماد محور معين او قضية مخصوصة ، ولم يحظ موضوع في هذا المجال بما حظيت به علاقة النحو بالمنطق ، وقد ذهب الدارسون في طرق الموضوع مذهبين :

اولهما نحافيه اصحابه منحى تاريخيا بحيث انطلق بعضهم من افتراض ان النحو العربي نشأ على قواعد المنطق اليوناني حتى كاد يحصل «الاجماع على تأثر النحو العربي بالفلسفة اليونانية او بالمنطق الارسطي» وهو مابعث «على الظن بان النحاة اكتفوا بتبني المقولات المنطقية ، وان معطيات النحو العربي هي في اساسها تكييف لهذه المقولات معنى هذا ان المشاغل المنطقية اعتبرت انها قامت مقام المشاغل اللغوية منذ اقدم العصور وعلى الاقل منذ ان الف سيبويه كتابه الشهير»(٨٩) .

وهذا الاعتقاد حرك ردود فعل الباحثين فانبرى بعضهم متتبعا اطوار النظرية ومواقف الدارسين منها ــ عربا ومستشرقين ــ ومتناولا تفنيد حجج القائلين بتفرع النحو العربي عن المنطق اليوناني بالبرهان العقلي او بالرجوع الى محتوى بعض مؤلفات ارسطو(٩٠)

واما المذهب الثاني الذي انتهجته الدراسات في هذا الموضوع فيتمثل في محاولة استنباط المقومات المتطابقة بين التفكير النحوي والتفكير المنطقي انطلاقا من منظومة علم النحو العربي حينا ، ومن مادة التراث الفكري في الحضارة العربية حينا اخر ، وهذا ما يعمد اليه كل من ابراهيم مدكور عند تعرضه لمقولة القياس وما تستند اليه من اركان التعليل والاستدلال(٩١) ومحسن مهدي(٩٢) بما يفضي الى تحديد ما وصل اليه التفكير اللغوي عند العرب من تجريد للمشاكل الفنية بغية استعاب القيم اللغوية والقواعد المنطقية فتتكامل التقديرات الالسنية والاعتبارات الذهنية .

على بعض الدراسات المتعلقة بموضوع المنطق والنحو قد ركزت على نظرية بعض الاعلام في الحضارة العربية لاسيما الفارابي وذلك من وجهة نظر مقومات العلوم ومناهج نظرية المعرفة فيها(٩٣) .

هـ ــ اما القسم الاخير من اقسام الدراسات المتعلقة بالنظرية اللغوية عند العرب فيخص المحاولات التاليفية العامة لاستنباط مقومات التفكير اللغوي في التراث عموما ، وهذا الصنف على اهميته المبدئية وخطورته المنهجية قد جاء زهيد الحظ اذا ماقارناه بحظ الاصناف السالفة الذكر ، والمحاولات في هذا المجال تتسم بطابعين : التجزئة وقصر النفس ، فقد عقد هـ . كوربان(٩٤) في كتابه «تاريخ الفلسفة الاسلامية» فصلا لم يتجاوز به بضع صفحات خص به دراسة «فلسفة اللغة» اقامه اساسا على نشأة النظرية النحوية عند العرب بمذهبيها البصري والكوفي ، وقد حاول ان يؤسس ما استندت اليه المدرستان من موقف مبدئي تجاه القياس او السماع على منطلقات فلسفية في المعرفة وعلمنة الوجود ، مقررا «ان المهم من وجهة نظر تاريخ الفلسفة ان نعرف كيف تطورت على هذه القاعدة (التاريخية) طيلة القرن الثالث للهجرة ــ التاسع للميلاد ــ نظريات مدرستي البصرة والكوفة فهما بتضاربهما تمثلان فلسفتين (بل) تصورين للوجود متصارعين جوهريا»(٩٥)

ثم ينتهي المؤلف الى البصريين قد اعتبروا الكلام مرآة تعكس في امانة تامة ظواهر الوجود والاشياء والمتصورات فلابد اذن ان نجد في الكلام نفس القوانين المحركة للتفكير وللطبيعة وللحياة ايضا وهكذا واجه رواد البصرة اعوص مشكل الا وهو استنباط هذا المائل بين قوانين العقل الخالص(٩٦) .

اما الكوفيون فانهم قد حدوا استعمال القياس بما لايتضارب واي شاهد وارد عن اهل اللغة ، فمدرستهم اذا قيست بصرامة الاستدلال البصري قد خلت من نظام متكامل في عقلنة الظاهرة اللغوية ، ولذلك فانهم يصدرون عن نظرة فردية للوجود تعزف عن القوانين المعممة على الظواهر او المطلقة على الوجود(٩٧) .

ومما يندرج في سياق هذه المحاولات التاليفية مقال جون لوسارف عن سمة التعالي في تقدير الظاهرة اللغوية منذ العصور القديمة الى عصرنا الحاضر مرورا بالحضارة العربية(٩٨) ، وهو ركزه صاحبه على اثبات عراقة بعض المقولات الالسنية المعاصرة في احدث تطورها بعد استقامة نظرية الاخبار فيها وامتزاج بحوثها بقواعد الفيزياء المتواصلة ونظرية المجموعات في الرياضيات الحديثة . ولئن عمد الى تحليل بعض اراء المفكرين العرب لاسيما اخوان الصفاء(٩٩) وذلك في شأن نشأة اللغةوعلاقة الفكربالكلام واقتران الدالبالمدلول فانه قدبسط المشكل وعالجه من موقع التسليم بان كل ما في الحضارة العربية ــ في هذا المقام ــ انما هو ثمرة يونانية اولا وبالذات وردت عبر الافلاطونية الجديدة(١) وقد كانت فرضيته هذه منسجمة مع فكرته المبدئية من انه «لاجديد تحت الشمس»(٢) .

مدار البحث ومصادره :

اذا كان من الحقائق التي تواضع الفكر البشري عليها ان يكون لكل تأليف مقدمة وان يكون التقديم تبيانا لغاية التأليف بكليته فان وراء كل تقديم حقيقة اخرى مايصرح به حسب العرف والمواضعة ، فبسط مدار البحث هو في حد ذاته حديث موجود ، وهو مقتض بذلك خروج الذات القائلة عن مقولها لتصحب من هو خارج عن قولها ــ وهو القارىء الموجود بالقوة ــ الى صميم قولها : فالتقديم خروج القائل عن قوله ليدخل سواه الى بؤرته .

واذا كانت قدرة اللغة على ان تحدث عن نفسها هي التي تسمى بوظيفة «ماوراء اللغة(٣)» فان كل تقديم لتصنيف لقول ايا كان نوعه ــ هو ضرب من هذه الحقيقة اذ يؤدي وظيفة قد نصطلح عليها بوظيفة ماوراء الخطاب(٤) ، فاذا كان القول هو في اللغة او كان التصنيف عكوفا على الظاهرة الالسنية ذاتها فان تقديمه يصبح ذا وظيفة مزدوجة : هو حديث عن حديث عن اللغة(٥) ولهذه العلة يصبح ، في اغلب الاحيان ، تركيب بناء البحث محدثا عن مضمون البحث اكثر من حديث البحث عن نفسه تصريحا ، وبنفس الاقتضاء يصبح تركيب المقدمة في بنائها ونظام اجزائها تأسيسا لمدار البحث ونزوعا طبيعيا به نحو غايته المنشودة .

فمن موقع الدراسة الالسنية المعاصرة ــ في تبلورها وتركزها على شمول الظاهرة اللغوية ، وبمنظور الحداثة في البحث والاستنباط ، وفي ضوء مقولة التراث عموما يتنزل بحثنا عن النظرية اللغوية عند العرب لا من حيث هي تقنيات نحوية وصرفية وبلاغية ومعجمية ، وانما من حيث هي تنظير شمولي للظاهرة الالسنية عموما ارتكز على نسيجه تفكير العرب في لغتهم اولا وبالذات ثم في الكلام باعتباره نظاما ابلاغيا مميزا للانسان بوجه عام .

فبحثنا بهذا التقدير يتجذر في بؤرة الحدث الالسني بحثا عن المحور ا لافقي الذي يخرق انسجة القواعد المختلفة في منظومة التراث العربي لغة وادبا ودينا وفلسفة وعلم اجتماع .

وعسى ان يفضي بنا البحث لا فقط الى سد «الثغرة الاعتباطية» في تاريخ الفكر اللغوي البشري ، بل عساه ايضا ان يكشف عن جوانب مغمورة من «الالسنية» العرب ليست الالسنية المعاصرة في حاجة اليوم الى شيء مثلما هي في حاجة اليها .

وقد عمدنا في استقراء مادة بحثنا الى اشتقاقها من مظانها المتنوعة مذهبا واختصاصا فعولنا اولا على التراث اللغوي ذاته بما اثمرته علوم اللسان عامة منذ ان كانت لنا عنها وثائق مقيدة ، متلمسين وراء تنظيم اللغة وعلمنه لحمتها السدى المبدئي الرابط بين مشارف التفكير في قضاياها ، ويتنوع هذا التراث اللغوي نفسه الى جملة من الاركان هي :

أ ــ مصنفات النحو بمفهومه الشامل لقواعد التركيب وبنية الكلمات وخصائص الحروف كما حدده سيبويه منذ ان سن كتابه .

ب ــ اصول النحو وهو ميدان يمثل تجاوز التفكير في انظمة اللغة الى البحث عن مؤسساتها المبدئية فكان في التراث اللغوي بمثابة البحث الايبستيمولوجي في علم اللغة وقد كان رواده واعين بدرجة التنظير المجرد الذي عليه علمهم .

يقول ابن جني : «...وهذا باب طويل جدا وانما افضى بنا اليه ذرو من القول احببنا استيفاءه تأنسا به وليكون هذا الكتاب ذاهبا في جهات النظر اذ ليس غرضنا فيه الرفع والنصب والجر والجزم لان هذا امر قد فرغ ــ في اكثر الكتب المصنفة فيه ــ منه ، وانما هذا الكتاب مبني على اثارة معادن المعاني وتقرير حال الاوضاع والمبادىء وكيف سرت احكامها في الاحناء والحواشي»(٦) .

وتعد «خصائص» ابن جني من اهم ركائز هذا العلم الى جانب لمع الانباري وايضاح الزجاجي والصاحبي لابن فارس .

ج ــ الموروث البلاغي وهو من اغزر المواريث اللغوية في الحضارة العربية وقد حاولنا استيعاب منطوقه في قضايا التنظير اللغوي من مختلف اركانه ، سواء منه الجانب الفني كبديع ابن المعتز وبديع منقذ وبرهان ابن وهب وبرهان الزملكاني ومفتاح السكاكي ... او الجانب النقدي الادبي كعمدة ابن رشيق ومنهاج القرطاجني وشعراء ابن قتيبة ونقد قدامه ... او الجانب الكلامي المتطرق ، تضمينا او تصريحا ، لقضية الاعجاز على مذهب المعتزلة او الاشاعرة ، وفي هذا الركن اعلام بارزون فيهم الجرجاني والخطابي والخفاجي والرماني .

د ــ جملة المعاجم التي دونت فيها اللغة وكان اصحابها يتطرقون ، في مقدمات مصنفاتهم احيانا ، وفي صلب موادهم اللغوية احيانا اخرى ، الى قضايا جوهرية في تقدير الظاهرة اللغوية .

والركن الثاني الذي تقصيناه في جمع مادة بحثنا هو التراث الادبي بمفهومه الواسع سواء ما كان منه ادبا خالصا للوجدان ، او ادبا تأمليا ، وفي هذا المطاف استنطقنا مدونة الجاحظ بيانا وحيوانا ورسائل ومنظومة التوحيدي امتاعا ومقابسات وهوامل ومصنفات اخرى جردناها ــ هي لابن حزم والقاضي الجرجاني وغيرهما .

اما الركن الثالث فيتمثل في التراث الديني وتنوع مصادره التي تناولت القضية اللغوية الى اصناف ثلاثة :

أ ــ كتب اصول الفقه وقد عالج اصحابها المشكل اللغوي في سنهم لقواعد التشريع واستنباط الاحكام وابرزهم على طريقة الظاهر ابن حزم الاندلسي لاسيما في مجموعة «الاحكام في اصول الاحكام» ، وعلى الطريقة الاشعرية ابو حامد الغزالي في المستصفى الذي اكتمل معه علم الاصول .

ب ــ التفاسير حيث يستطرد المفسرون عادة في تقديرات لغوية عامة وفي تحاليل نظرية متنوعة عندما يواجهون تفسير بعض الايات المتصلة بنشأة الكلام او بخلق الانسان ، وقد تميزت حركة التفسير في تاريخها بالجدل المواكب لحركة المذاهب الدينية والكلامية ، وقد حاولنا ان نستوعب مراكز المناظرات وجملة المطارحات بين الفرق من خلال حركة التفسير في ما يتصل بالقضية اللغوية انطلاقا من تفسير الطبري الذي يعد قمة التفسير بالمأثور وبداية ادب التفسير القرآني ، وكان على المذهب السني الصريح يناهض اهل الراي المعتزلين لاسيما فيما يذهبون اليه من القول بالمجاز في عديد من الايات .

ثم استقرانا كشاف الزمخشري ــ نموذج التفسير الاعتزالي ــ وقد زخر بمقارعة خصومه الاشاعرة داعيا اياهم بالمجبرة والحشوية والمشبهة والمبطلة وناعتا اصحابه باهل العدل والتوحيد وبالفئة الناجية العدلية .

ثم وقفنا مليا على تعليقات ابن المنير ومفاتيح فخر الدين الرازي الذي مثل رجحان كفة الاعتزال بعد ان استقام صرحه على يد الاشعري والغزالي وامام الحرمين(٧) .

ج ــ علم الكلام وهو نقطة تقاطع الثقافة الاسلامية عقيدة وفلسفة وتشريعا ومنطقا ، وفي مفترقه ازدهرت مناهج الجدل وادب المناظرات ولعل منطلقه وغايته كانتا تساؤلا عن قضايا عقائدية محورها الظاهرة اللغوية اولا وبالذات في نشأتها ومنشئها واتصاف الخالق والمخلوق بها . ولم يتصارع الفكر الاسلامي في شيء تصارعه في علم الكلام فانقسم واعتزل ثم انقسم كل شق الى فرق وطوائف ، وقد اخصب هذا التنازع التفكير الديني واللغوي فجائنا بخامة ولود منقطعة النظير ، وقد حاولنا استنطاق نماذج هذا الصراع الفكري ، فوقفنا على نمط التفكير الاعتزالي ، يمثل نموذجه الاوفى بلا منازع القاضي عبدالجبار في موسوعته العجيبة «المغني في ابواب التوحيد والعدل» ، ورجعنا الى المذهب الظاهري كما ازدهر على يد ابن حزم الاندلسي لاسيما في مدونته «الاحكام في اصول الاحكام» ومن تعقبه من امثال الشهرستاني في «نهاية في علم الكلام» ، واخيرا تقصينا نموذج التفكير الاشعري الداحض لنظريات الاعتزال في منظومة سيف الدين الامدي «غاية المرام في علم الكلام» .

واما الركن التراثي الرابع الذي عمدنا الى اشتقاق مادة بحثنا من نماذجه فهو التراث الفلسفي باوجهه المختلفة من طبيعيات والاهيات ومنطق ومناظرات بين الفلاسفة ورجال الدين وبديهي ان القضية اللغوية قد مثلت ركنا قارا في تفكير الفلاسفة لاسيما في ابواب المنطق من «المداخل» «والمقولات» الى «القياس» و«البرهان» حتى «الخطابة» و «الشعر» ، على انهم قد عرجوا عليها ايضا في تصديهم لمعضلة النفس ومراتبها بحثا عن اصول نظرية المعرفة .

وقد حاولنا استيعاب موسوعة ابن سينا ومدونة الفارابي وتصانيف ابن رشد ولم نهمل نموذج الفلاسفة الدينيين ابا حامد الغزالي لاسيما في «معيار العلم» .

* * *

والركن الخامس والاخير من اركان التراث المعتمد تنفرد به مقدمة ابن خلدون التي مثلت باباراسه لانهاكانت نمطا فريدا من التفكير ، فهي الى جانب تولدها عن علم مبتكر هو علم العمران او الانساني ، وهو ما غدا مسلمة في تاريخ الفكر العربي وتاريخ العلوم العامة ، فانها تعد حسب راينا نموذجا لفلسفة المعارف في تراث العرب ،بل انها منظومتهم الابستيمولوجية الاصولية التي ختمت من اعلى قمة الاكتمال في الغوص والتجويد حلقة حضارية في تاريخ الانسانية .

لهذه البديهيات وغيرها حددنا بحثنا بابن خلدون فهو في تاريخ الحضارة العربية الاسلامية اخر من حاول تقديم نظرة شمولية في القضية اللغوية تتسم بالجدة والطرافة ، والذين جاؤوا بعده انما اقتصروا على تناقل الموروث ولعل ابرزهم جلال الدين السيوطي الذي عاش النصف الثاني من القرن التاسع والعقد الاول من القرن العاشر(٨) ، ورغم ثقافته الموسوعية وفكره الثاقب فان فضله قد انحصر في جمع التراث .

مصادرات منهجية(٩) :

من المعلوم ان نعت الحضارات لم يثر للمؤرخين مشاكل اصطلاحية مثلما اثارته الحضارة التي يتنزل فيها بحثنا ، فلكل حضارة انسانية دال لغوي متواضع عليه تاريخيا هو اما ذو دلالة زمانية او جغرافية او عرقية وقليلا ما يكون ذا دلالة عقائدية ، اما الحضارة التي نعكف عليها في استبارنا لتراثها فانه يتجاذبها نعتان كلاهما لا يفي بالدلالة الشاملة .

فاولهما وصف عرقي وهو قولنا «الحضارة العربية» او «التراث العربي» ومعلوم ان العنصر العربي ليس الا جزءا من كل في خضم هذه الحضارة على مر القرون .

وثانيهما عقائدي وهو قولنا «اسلامي» وهو كذلك قاصر عن استيفاء الغرض للسبب ذاته اذ المسلمون ، غير العرب ولسنا ، حجم متضاخم في العدد ، لذلك اطرد عند الباحثين المعاصرين بين النعتين بالقول «عربي اسلامي» ولعلها مأخوذة من اصطلاح المستشرقين لما تطاوعهم فيه لغاتهم ذات الاصل اللاتيني او الجرماني او

الانجلوسكسوني من مبدأ التركيب المزجي ، ولما كان منظورنا في البحث هو قبل كل شيء منظور السني فالذي ذهبنا اليه هو التقيد أولا وبالذات بالعنصر اللغوي وهو هذا التراث الذي انقدحت شرارته التاريخية الاولى في صلب حضارة العرب عرقا ولسانا وافرزت مادته على مسار القرون حضارة الاسلام عقيدة فكانت دائرة التلاقي والتقاطع مركزها اللغة : لسان العرب ، لذلك اصطلحنا على مانحن بصدده بقولنا الحضارة العربية او التراث العربي او الفكر العربي ، لا من حيث انه مصطلح عرقي وانما من حيث هو قبل كل شيء نعت للميراث باللغة التي دون فيها فتكون العقيدة بذلك عنصرا قارا خلف اللغة التي انتشرت بها وان لم تشع تلك اللغة ما اشعت عليه الا بفضل تلك العقيدة ذاتها .

ولما كانت نوعية بحثنا «قراءة في التراث» فاننا عمدنا بموجب قواعد القراءة الى اعتبار هذا الموروث الحضاري مادة خاما متجمعة في لحظة البحث على الاقل وذلك بغية فك تركيباته وتحسس اركان منظومته ونسيج علائقه ، وعن هذه الوجهة في البحث نتجت مصادرات فرعية اخرى اهمها :

أ ـ ان هذا التراث مقصود لذاته حتى اذا ماجلونا خصائصه نطق بنفسه عن مضامينه النوعية واقراءتنا للتراث اللغوي في الحضارة العربية وان حصلت وتكاملت بفضل مقولات الالسنية المعاصرة فاننا قد حرصنا ـ ما وسعنا الحرص ـ على تحاشي التعسف في الاستنطاق ، والاعتباط في التأويل ، فاعرضنا جوهريا عن كل مقارنة صريحة او تقريب تخميني بين نظريات العرب القدامى ونظريات الالسنيين المحدثين(١٠) حتى اذا ماقرىء بحثنا ـ في نصه او منقولا ـ لم يلتبس امره على قارئه : اهو فكر الحضارة العربية خالصا او هو اصطناع لها وتقول عليها املاهما جموع الحداثة «الفلسفية» .

وقد قادنا هذا التحري الى التعويل على منطوق التراث في كثير من المواطن فكثفنا الاحالات عند كل موطن يقتضيها ، سواء في كليات النظرية اللغوية او جزئيات التحليل ، كما عمدنا الى اثبات مقاطع من النصوص التي استلهمناها في اشتقاق مادة البحث لاسيما في المواطن التي خشيا أن ينزاح بنا فيها الاستدلال عن صريح عبارة التراث .

على ان بعض المفاهيم الالسنية المعاصرة مما لم يتواتر مصطلحه العربي قد اثبتنا ترجمته ، واثرنا الا نثقل النص او نقطع تواصله فاحلناها على الهوامش .

ب ـ ان فحصنا لمادة التراث العربي قائم على اعتباره كلا لا يتجزأ زمانيا بقدر ما يتجزأ مضمونا وقضايا فهو بالنسبة الينا مادة متجمعة متراكمة في لحظة فحصه وكشف خباياه ، ومعلوم ان المنهج الزماني(١١) في البحث يفضي الى ثمار خصيبة من حيث ابراز جدلية التطور والتفاعل عند تعاقب النظريات في الميدان الواحد ولكن ذلك لا يتسنى ولايصلح الا اذا ثبتت لدى الباحث بصفة ما قبلية شرعية موضوعة ومنهجة ، اما ونحن بصدد اثبات هذه الشرعية باعتزامنا ابراز نصيب الحضارة العربية من اثراء الفكر الالسني عبر الحضارات ، فان المنهج الزماني لايمكن الا ان يكون لاحقا لعملنا لا سابقا له ولا مصاحبا اياه .

فوجهتنا في البحث وصفية لان دراسة تطور الظواهر بكشف مراحلها المتعاقبة هو مقصود لذاته في الدراسة التاريخية «اما الدراسة الوصفية فانها تتطلب حالة يزعمها الباحث ثابتة ليكون وصفه اياها مقبولا من الناحية المنهجية»(١٢) .

وجدير بالذكر ان المنهج الاني(١٣) الذي قامت عليه الالسنية المعاصرة فتولد عنها بموجبه المنهج البنيوي(١٤) انما هو ضرب من المصادرة في البحث لان الانية في حقيقة امرها تستند الى زمن افتراضي يرمز اليه بنقطة محور الزمن الا ان حيز هذه النقطة قد يكون يوما او سنة او عقدا او قرنا او قرونا ... فالانية ليست اقرارا للزمن ولانقضا له وانما هي استيعاب لابعاد الزمانية(١٥) فهي تعكس المنطق الصوري للاحداث لان الزمانية تبدو متركبة من سلسلة نقط الانية ، اي ان الزمانية تحتوي الانية ، فاذا بالانية تستحيل منهجا مستوعبا لابعاد الزمانية بمقتضى انه يدك الحواجز التطورية فيصهر التعاقب في بوتقة التواجد .

ولعل في ملاحظات الالسني بنفينيست عن «اللغة والتجربة الانسانية»(١٦) ما يعين على فك اشكالية المناهج في البحث وان لم يقصد المؤلف ببحثه الى تلك الغاية ، فقد تناول فكرة الزمن فاستخلص منهاثلاثة متصورات متباينة هي الزمن الطبيعي والزمن الوقائعي والزمن اللغوي(١٧) وقد يتسنى لفلسفة المناهج التقريب بين فكرة الزمن اللغوي وفكرة المنهج الاني في البحث بما يعين على حسم الصراع بين الانية والزمانية .

ج ـ لما خرج مقاصدنا البحث في التطور الداخلي ضمن النظرية اللغوية متخذين من التراث العربي طبقا لذلك كلا لايتجزأ فقد كان طبيعيا ان ندرج ضمنه كل ما انصهر فيه من ثقافات سابقة له نقلت اليه فاعتملها الفكر العربي متمثلا اياها ومتجاوزا حدودها لاسيما بعد ان طبعها بالخاتم الاسلامي في ميدان اللغة وعلم الكلام .

وتتصل القضية على وجه التخصيص بالموروث اليوناني الذي كان مستندا من مستندات الحضارة العربية في منطلق نهضتنا العلمية والفلسفية ، على ان دراسة جوانب التأثير اليوناني في الحضارة العربية وان لم تخل من فائدة على صعيد البحث التاريخي في تواصل التراث الانساني(١٨) فانها لاتنقض مبدأ التراث بوصفه مقولة عربية قائمة الذات متكاملة العناصر سواء ماستوعبته وبعثته بعثا جديدا أو مافرزته ذاتيا بموجب

خصوصياتها المبدئية فكان منها خلقا وابداعا تفردت به

بنية البحث :

ان الجدلية الزمانية التي تكشف التفاعل التطوري حسب السلم التاريخي لما عرلناها عن مقاصدنا حاولنا ان نحل محلها جدلية محورية تقوم على تداعي المضامين بعضها بعضا ، وعلى هذا الاساس حاولنا ان نبني البحث طبقا لمفاصل منطقية ماستطعنا الى ذلك سبيلا . ولئن اتى عملنا في شكله فصولا ذات مسائل فانما ذلك اقرار لمؤشرات التعاقب في صلب التحليل اكثر مما هو استقلال الاجزاء بعضها عن بعض في سياق المجموع .

وقد افضى بنا النظر في مادة التفكير اللغوي عند العرب الى اشتقاق جدلية ثلاثية على صعيد النهج حاولنا جهد المستطاع ان نتحرك طبقا لعناصرها في كل خطوة من مراحل البحث فكانت بالنسبة الينا خط مسار حركي اذ كانت تقوم مقام التساؤلات الخلفية في كل عقدة موضوعية نستثيرها .

فاول اركان هذا النهج الجدلي يتمثل في قضايا التحديد ـ بالبعد المنطقي للمصطلح ـ فكنا نقتفي اثر التعريفات المستنبطة في كل محور نثيره سواء التعريفات الكلية المقننة او التعريفات المخزونة وراء التحليل فنشتقها من عناصرها المفككة لنحاول صوغها على منحى التكامل والانتظام ، وهذا الجانب من المنهجية العامة هو الذي يتسلط فيه الفكر على الظواهر اللغوية باقصى مايتسنى من البعد ، وهو ايضا المنهج الذي يحاول فيه الناظر ان ينسج صياغته التاليفية عبر التجريد الذهني ذي النفس الطويل .

والتساؤل المبدئي المحرك لهذا الركن انما يخص هوية الظواهر من حيث هي مادة للعقل يعقلها بحصر ابعادها وحدودها ، وليس اعتباطا ان سمي التعريف حدا وتحديدا .

والركن الثاني من اركان المنهج الممارس يتصل بقضايا الابنية فحاولنا ان نستشف ضمن الظواهر الالسنية في التراث العربي نسيج البنى التي اهتدى اليها الفكر العربي في تسلطه على اللغة ، ويمثل هذا الركن المقوم الاستقراري ـ او المنظور السكوني(١٩) ـ اذ هو يستكشف خصائص البناء العضوي في مشكلة اللغة انطلاقا من الاجزاء الداخلة في تركيب الكل المتكامل وقد كان البحث في هذا المنعطف المنهجي يصدر دوما عن تساؤل بنائي تستدرج فيه الظاهرة انطلاقا من التفاعل العضوي الذي هي حاملة به .

واما الركن الثالث فيختص باشكالية التوظيف ويتمحور حول قضايا الدلالة بوصفها الوظيفة المركزية في كل مايتصل بالظواهر الابلاغية ـ السنية كانت ام علامية ـ(٢٠) والدلالة مفترق طرق النظر بين عديد الاختصاصات حتى انها تحاذي ابعادا فلسفية واحيانا ماورائية لما تثيره من مؤسسات نظرية المعرفة والادراك وقد حاولنا اثارة مشكل الدلالة من معادنها ذاهبين في جهات النظر الالسني مذهب تقرير حال الاوضاع واستيفاء المطارحات من احناء الخامة اللغوية العربية وحواشيها .

اما جملة الضوابط المحركة لهذا المنحى الثالث من مناحي البحث فتتجمع في التساؤل المبدئي : «اي وظيفة تفيدها الاشكال الظاهرة وتؤديها البنى الراكنة ورائها؟» .

فمن التحديد الى الابنية الى الدلالة : معناه فحص المضلة الالسنية بمجهر من المسافة القصوى الى المسافة الدنيا ، ومعناه ايضا تاسيس القواعد الاولية في المنطلق قبل الولوج الى الاشكال الجوهري في بؤرته ثم محاولة احتواء مادة هذا وذاك في تشريح الابنية العضوية والمقاصد الوظائفية للظاهرة المبسوطة .

فبهوية الظواهر وبناها الراكنة في صلبها ثم بالوظيفة التي تعتملها في انجاز الوجود اللغوي تتكامل الرؤية الفاحصة بحثا عن عدسة الشمول المستوعب للابعاد الثلاثية في الكلام من حيث هو جرم ثخن ومن حيث هو ايضا جسم شفاف .

✻ بعض هذا المقال ـ خاصة في قسمه الثاني ـ حوصلة من مقدمة كتاب سيصدر عن الدار العربية للكتاب (ليبيا ـ تونس) بعنوان «التفكير الالسني في الحضارة العربية» حاولنا فيه ان نشتق من التراث العربي نظريته الالسنية المتكاملة . لذلك فان مانبسطه في هذا المقال من اسس منهجية وتقديرات مضمونية لايعدو ان يكون مدخلا لجملة القضايا التي تحاول فضها والاجابة عن اشكالاتها في الكتاب المذكور ، وعندما نتحدث في الفقرات الثلاث الاخيرة من هذا الفصل عن مدار البحث ومصادره وعن مصادراته المنهجية ثم عن بنيته فاننا نعني الاسس التي بنينا عليها تصنيفنا المذكور . فهذا المقال هو فحسب مطارحة منهجية لتركيز المشروع الحضاري الفكري الذي يقوم على قراءة السنية في التراث العربي.

(١) وهذا مابشر به ١٩٥٨ رائد البحوث الانثروبولوجية كلودليفي في ستروس :

Claude Lévi-Strauss: Anthropologie Structurale, t.1. Plon, 1958 - cf. Les Chapitres : 2, 3, 4, 5.

(٢) وهي احدى الوظائف الست التي تؤديها اللغة مثلما ضبطها جاكبسون وتسمى le métalangage وفيها تتجسم قدرة اللغة على ان تتحدث عن نفسها :

Roman Jakobson: Essais de linguistique générale t. 1, éd. de Minuit col. points, pp. 213-218.

L'Informatique

La Cybernétique

Jean Lecerf : La Transcendance du langage de l'antiquité à nos jours en passant par le monde arabe médiéval -Studia Islamica, t12, 1960, pp. 5-27. (cf. pp. 7-9).

Charles Muller : Linguistiques et Mathématiques, in comprendre la linguistique, Marabout Université, Verviers, Belgique, 1975. pp. 123-142.

André Warusfel: l'invasion des Mathématiques; Sciences et Avenir, 1973- pp. 13-14.

épistémologique

des postulats

(٨) د . زكي نجيب محمود ، تجديد الفكر العربي ــ دار الشروق بيروت ــ القاهرة . ط ٢ـ١٩٧٣ ــ ص ٢٥٤ .

وفي نفس السياق يعالج ادونيس مظاهر التخلف الفكري في المجتمع العربي المعاصر فيحصرها في اربعة هي «نزعة اللاهوناتية والماضوية» ونزعة الفصل بين المعنى والكلام واخيرا نزعة التناقض مع الحداثة ــ انظر خواطر حول مظاهر التخلف الفكري في المجتمع العربي ــ الاداب ١٩٧٤ ــ ص ٢٨ .

décodage d'un message.

les signifiants

synchroniquement

diachroniquement

(١٣) انظر : الزمخشري : الكشاف ص : الرازي مفاتيح ، ج١ ، ص ٣ .

(١٤) Ferdinand de Saussure (1857-1913) : Cours de Linguistique générale, Lausanne, Payot, 1916, publié par: Charles Bally et Albert Sechehaye. cf. éd. critique préparée par Tullio de Mauro, Paris, Payot, 1972.

(١٥) Oswald Ducrot et Tzvetan Todorov : Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage. éd. du Seuil, 1972.

Jean Dubois (...) : Dictionnaire de linguistique, Larousse, 1973.

Bernad Pottier (...) les dictionnaires du savoir moderne : le langage, Paris, CEPL, 1973.

Georges Mounin (...) dictionnaire de la linguistique, Paris, PUF, 1974.

J. F. Phelizon : Vocabulaire de la linguistique, Paris, Roudil, 1976.

(١٦) l' épistémologie de la science.

(١٧) Léo Apostel, Epistémologie de la linguistique, in : logique et connaissance scientifique, sous la direction de Jean Piaget, Encyclopédie de la Pléïade, Gallimard, 1969, pp. 1056-1096.

(١٨) La Grammaire Générative

(١٩) Les concepts opératoires

(٢٠) Cartesian Linguistics : A Chapter in the history of rationalist thought, New York, 1966- tr. fr. "la linguistique Cartésienne". éd. du Seuil, 1969.

(٢١) De quelques constantes de la théorie linguistique, in : Problèmes du langage, NRF, Gallimard, col. Diogène, 1966, pp. 14-21.

(Michel Foucault)

انظر في نفس السياق الدراسة التي قدم بها ميشال فوكــــو الطبعة الجديدة لكتاب :

Arnauld et Lancelot : Grammaire Générale et raisonnée, republications Poulet, Paris, 1969 - pp. 3-27.

(٢٢) Alain Rey : Théories du Signe et du sens: Lectures, Paris, éd. Klincksieck 1973.

(٢٣) Georges Mouni; histoire de la linguistique des origines au XXème siècle- PUF 1967, 3ème éd. 1974.

(٢٤) Roman Jakobson : a) A la recherche de l'essence du langage -in : Problèmes du langage, pp. 22-38.

b) Essais de linguistique générale, t. 2, rapports internes et externes du langage, éd. de Minuit 1973, cf : 1ère et 3 ème parties.

(٢٥) Emile Benveniste : a) le langage et l'expérience humaine, in : problèmes du langage, pp. 3-13.

b) Problèmes de linguistique générale, t. 2, NRF. Gallimard, 1974, pp. 29-40.

(٢٦) اقدم اثر متكامل في هذا المضمار هو حوار افلاطــون المعنـــون بكراتيل .

Cratyle ou de la rectitude des mots, Platon, œuvres complètes, NRF, la Pléïade, 1950, t1, pp. 614-691.

على ان ارسطو ـ تلميذ افلاطون ـ هو الذي احاط بالمشكل اللغوي عندما اسس علم المنطق على قواعده الاولى ، ثم ظلت قضايا الكلام تراود تاليفه فتعرض لها في غير كتب المنطق ولاسيما في «السياسة» وكذلك «الخطابة» .

(٢٧) Michel Foucault : Les mots et les Choses, NRF. Callimard, 1966.

(٢٨) انظر اعلاه : الاحالة رقم ـ ٢٠ ـ

La compétence générative

(٣٠) le Syntaxe

(٣١) R. Jakobson : à la recherche de l'essence du langage-in: Problèmes du langage.

(٣٢) Logique et linguistique : langages N° 2, Juin 1966, Didier-Larousse, sous la direction de E. Coumet, O. Ducrot, J. Cattegno.

(٣٣) Paul Chauchard : le langage et la Pensée. PUF, 6ème éd. 1966.

(٣٤) A– Etienne Gilson : linguistique et Philosophie, J. Vrin, 1969

B– N. Chomsky : language and Mind, New York, 1968. traduction française par Louis-Jean Calvet, Payot, 1970.

C– Adam Schaff : langage et connaissance, traduit du Polonais par Claire Prendel, éd. Anthropos, 1969.

(٣٥) André Jacob : Introduction à la philosophie du langage, NRF. Gallimad, 1976.

ويأتي عمله هذا امتدادا قاده اليه البحث في قضية «الزمن واللغة» وهو محور اطروحته :

Temps et langage, A. Colin, 1967.

(٣٦) Le signifiant, le signifié et le référent.

(٣٧) Nicolas Ruxet : Introduction à la grammaire générative, Paris Plon, 1967

Mohamed Maamouri : la linguistique transformationnelle, Revue tunisienne N° 19, 1969, pp. 256-271.

انظر كذلك تاليفنا : الاسلوبية والاسلوب الدار العربيـــة للكتاب تونس ١٩٦٦ .

de sciences sociales - CERES - Tunis,

(٣٨) la linguistique transformationnelle

(٣٩) distributionnelle

(٤٠) la mimique et l'analogie

(٤١) mentalistes

(٤٢) les niveaux supérieurs.

(٤٣) les niveaux inférieurs

(٤٤) La Compétence

(٤٥) La performance

(٤٦) l'aspect créateur

(٤٧) l'aspect infini

(٤٨) l'invention

(٤٩) la découverte

(٥٠) la substance pensante

(٥١) le code génétique

(٥٢) Georges Mounin : Histoire de la linguistique des origines au 20 ème siècle.

John Lyons : Introduction theorical linguistics, cambridge University Press, 1968. Traduction française : linguistique Générale : Introduction à la linguistique théorique, Paris, Larousse, 1970.

(٥٣) Joseph Vendryes: le langage: Introduction linguistique à l'histoire, éd. Albin Michel, 1968, pp. 17-29.

(٥٤) وبين دفتي هذه الحقبة الزمنية ظهرت الحضارة العربية الاسلامية ونمت حتى ازدهرت وبلغت اوجها .

G. Mounin : Histoire de la linguistique pp. 107-119.

(٥٦) خاصة مـــع :

Arnauld et Lancelot : Grammaire générale et raisonnée (dite la grammaire de Prot-Royal.)

Le Sanskrit.

(٥٨) نقف عند ج . مونان (تاريخ الالسنية من مبتدئها الى القـــرن العشرين) على فقرة خلال حديثه عن مرحلة العصر الوسيط يشير الى «ان النحاة العرب قد اعتبروا ان لغتهم هي اكمل اللغات الاخرى لانها الجنة على الارض»

(la paradis terrestre)

ولانها ايضا لغة الله ـ ص ١١٧ .

(٥٩) Le langage, sous la direction d'André Martinet, Encyclopédie de la Pléïade, Gallimard, 1968.

حيث يخصص الباب العاشر لدراسة نماذج من اللغات يقـــدم فيها السنيون مختصون دراسات اجمالية عن الاسبانية واليونانية والتركيةوالصينيةوالعبريةوالكلسبية Le Kalispel وهي لغة مجموعة هندية تقطن ولاية واشنطن في الولايات المتحدة لايتجاوز عـــدد المتكلمين بهاسنة ١٩٣٦ اربعمائة نسمة ، واللغة الكروليـــة

(Le Créole) والكمبودية واخيرا اللغة البولية (Le Peul) وهي لغة مجموعات متناثرة في وسط افريقيا .

(٦٠) انظر في هذا المقام :
- Carra de Vaux : Les Penseurs de l'Islam, 5 vol. Paris, 1921-1926.
- Taton : Histoire Générale des sciences, des origines à 1450, Paris, 1957.

(٦١) Louis Hjelmslev : Actes du 6ème Congrés international des linguistes, Paris, 1949, p. 474.

(٦٢) Mounin : Histoire de la linguistique... p. 117.

(٦٣) M'hiri Abdelkader: Les théories linguistique arabes, in : Introduction á la linguistique moderne-(document dactylographié au CERES - Tunis-1973-74-) p. 1

(٦٤) la parole.

(٦٥) la langue

(٦٦) le langage

(٦٧) القاضي ابو الحسن عبدالجبار : المغني في ابواب التوحيد والعدل (نشير اليه ب : المغني) ج ١٦ : «أعجاز القران» تحقيق امين الخولي ـ القاهرة : ١٩٦٠ ـ ص ٢٠٥ـ٢٠٦ ، وقد سبق الجاحظ الى ابراز نفس الاستدلال ـ راجع رسائل الجاحظ ـ نشر السندوبي ـ القاهرة ـ ١٣٥٢ هـ ١٩٣٣م ـ ص : ١٤٦ ـ

(٦٨) محمد ابو الفضل ابراهيم ـ من تصديره ـ لكتاب سيف الدين الامدي : غاية المرام في علم الكلام ـ تحقيق حسن محمود عبداللطف ـ منشورات المجلس الاعلى للشوءون الاسلامية القاهرة ١٩٧١ ـ ص : ٤ـ٥ (نشير اليه بـ : غاية المرام)

انظر في نفس السياق :

Louis Gardet : De quelques questions posées par l'étude de Ilm Al-Kalām- Studia Islamica -t. 32 - Paris, Maisonneuve Larose - 1970 pp. 129-142.

(٦٩) لاسيما في حقل البحوث العربية فحتى حركة الاستشراق لم توفق في تأسيس البحث الالسني في اللغويات العربية اذ بقيت مشاغل المستشرقين من ذوي الاختصاص اللغوي متسمة بالطابع الفيلولوجي المحدود .

(٧٠) انظر على سبيل المثال :
- Abderrahman Badawi : Histoire de la philosophie en Islam, 2t. Paris, Vrin, 1972.
- Mohammed Arkoun : Contribution à l'étude de l'humanisme arabe au 4'/10' siècle : Miskawayh : Philosophe et historien, Paris, Vrin, 1970.
- Louis Gardet et M. M. Nawati : Introduction à la théologie musulmane : Essai de théologie comparée, Paris, Vrin, 1948.

على ان الموءلفين قد خصا «المدارس النحوية» بعرض ورد في صفحتيين الارا فيه ثنائية السماع والقياس بين اهل الكوفة واهل البصرة ـ ص ٤١ ـ ٤٣ .
- Louis Gardet : l'Islam : Relegion et Communauté Dexlée de Brower, 1970. cf. Chapitre 7 : Avicenne; Ch. 8 :Al-Ghazzali.

(٧١) انظر : عمر فروخ : تاريخ الفكر العربي الى ايام ابن خلدون ، دار العلم للملايين ـ بيروت ، ١٩٦٦ .

وانظر ايضا:

Mohamed Arkoun : Essais sur la pensée islamique, Paris, Maisonneuve et Larose, 1973.

على ان الموءلف يحاول استنطاق ابنية التفكير الاسلامي من خلال دواله الالسنية الحاملة لتصوراته الخلاقة . (ص=٣١٩ـ٣٢٨) .

(٧٢) Abdelkader Mehiri : les théories grammaticales d'Ibn Ginnī. Publications de l'Université de Tunis, 1973.

(٧٣) cf. Chapitre 3: Théories générales d'Ibn Ginnī sur la langue. pp. 89-118.

(٧٤) نفس المرجع ، ص : ١١٨ .

ويمكن تعداد الامثلة على هذا النمط من الدراسات ، انظر مثلا عن الخليل : ـ مهدي المخزومي : الخليل بن احمد الفراهيدي

مطبعة الزهراء ـ بغداد ـ ١٩٦٠ وانظر عن سيبويه :
ـ علي النجدي ناصف : سيبويه امام النحاة ـ القاهرة ١٩٥٤ .
ـ د . صاحب جعفر ابو جناح : من اعلام البصرة : سيبويه ـ دار الحرية للطباعة بغداد ٧٤ .

(٧٥) (٣١٧ـ) ٣٤٧ .

(٧٦) Roger Arnaldez : Grammaire et théologie chez Ibn Ḥazm de Cordoue : Essai sur la structure et les conditions de la pensée musulmane, Paris, 1956.

(٧٧) نفس المرجع ، ص : ٤٩ـ٦٧ .

(٧٨) ابن مضاء القرطبي : كتاب الرد على النحاة ـ القاهرة ـ١٩٤٧ .

(٧٩) Grammaire et logique : a) la logique analytique
b) la dialectique d'Ibn Ḥazm-pp. 101-248.

(٨٠) حوليات الجامعة التونسية ـ العدد : ١١ ، ١٩٧٤ ـ ص : ٨٣ ـ ١٢٤ .

(٨١) انظر ص ٨٧ وص ١٠٣ .

وعلى نفس المنوال المنهجي في التقريب بين التراث اللغوي والالسنية الحديثة الف الدكتور محمد عيد كتابه اصول النحو العربي في نظر النحاة وراي ابن مضاء وضوء علم اللغة الحديث (القاهرة ـ ١٩٧٣) غير انه اقام دراسته على المقارنة الخارجية في محاور المضامين فضلا عن الخلط المبدئي في مفهوم علم اللغة الحديث الذي يربطه من جهة بسوسير ويرجعه تاريخيا الى القرن الثامن عشر وما بعده (ص ٦٥ ...) .

(٨٢) Rached Hamzaoui : l'Académie de langue arabe du Caire : Histoire et ceuvre. Publications de l'Université de Tunis, 1975.

(٨٣) نفس المرجع ص : ١٧٧ـ١٨٣ .

(٨٤) نفس المرجع ص : ١٨٦ـ٢٠١ .

(٨٥) نفس المرجع ص : ٢٠٩ .

(٨٦) des essais.

(٨٧) د . ابراهيم انيس : دلالة الالفاظ ـ ط ١ : ١٩٥٨ ـ ط٣ ـ القاهرة ١٩٧٢ .

د . عثمان امين : في اللغة والفكر ـ معهد البحوث والدراسات العربية . القاهرة ـ ١٩٦٧ كمال يوسف الحاج : في فلسفة اللغة ـ بيروت ـ ١٩٦٧ .

(٨٨) د . كمال محمد بشر : دراسات في علم اللغة ـ ج٢ ـ ط٢ ـ دار المعارف بمصر : ١٩٧١ د . تمام حسان = مناهج البحث في اللغة ـ مكتبة الانجلو المصرية ـ القاهرة ـ ١٩٥٥

د . تمام حسان = اللغة العربية : معناها ومبناها ـ القاهرة ١٩٧٣ .

انيس فريحة : نظريات في اللغة ـ دار الكتاب اللبناني ـ بيروت ١٩٧٣ .

ريمون طحان : الالسنية ـ ج٢ ـ دار الكتاب اللبناني ـ بيروت ١٩٧٢

انظر في نفس السياق : د . حنفي بن عيسى : محاضرات في علم النفس اللغوي ـ الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ـ الجزائر ـ (د . ت .) .

(٨٩) عبدالقادر المهيري : خواطر حول علاقة النحو بالمنطق واللغة حوليات الجامعة التونسية العدد ١٠ـ١٩٧٣ ـ ص ٢٢ وهو بحث استعرض فيه صاحبه اطوار القضية كما بسطها الدارسون من مثبتين وناقضين .

(٩٠) نفس المرجع ـ ويحيل صاحب المقال في استعراض نظرية ماركس على :

Bolletino Italiani degli Studi Orientali -N° 6-1877-pp. 104-108

Bulletin de l'Institut égyptien -1891-pp. 13-26.

كما يحيل في استعراض النظرية المضادة على : عبدالرحمن الحاج صالح : النحو العربي ومنطق ارسطو ـ مجلة كلية الاداب جامعة الجزائر ، العدد ١ـ١٩٦٤ ـ ص : ٦٧ ـ ٨٦ .

(٩١) د . ابراهيم بيومي مذكور : منطق ارسطو والنحو العربي ـ مجلة مجمع اللغة العربية ١٩٥٣ ـ ص ٣٢٨ ـ ٣٤٦ .

(٩٢) Language and logic in classical Islam. Wiesbaden-Otto Harrassowitz-1970.

انظر ايضا في نفس السياق : د . لطفي عبدالبديع : التركيب اللغوي للادب ـ القاهرة ١٩٧٠ (النحو والمنطق : ص ١١ـ١٦) .

(٩٣) انظر خاصة د . محمد ابوريان : دراسة تحليلية مقارنة بين المنطق والنحو ورأي الفارابي فيهما ـ ضمن : الفارابي والحضارة الانسانية : وقائع مهرجان الفارابي ـ وزارة الاعلام العراقية ـ بغداد ـ ١٩٧٥ ـ ص : ١٨٧ـ٢٠٩ .

انظر ايضا : ابراهيم السامرائي : من قراءة في كتب المنطق

للفارابي ـ مجلة «المورد» المجلد ٤ ـ العدد ٣ ـ ١٩٧٥ ـ ص٢٨ ـ ٣٤ .

(٩٤) Henri Corbin : Histoire de philosophie islamique. Paris. NRF, col. Idées, 1964. pp. 201-207.

(٩٥) نفس المرجع = ص : ٢٠٢ .

(٩٦) نفس المرجع .

(٩٧) نفس المرجع : ص : ٢٠٣ .

(٩٨) Jean lecerf : la transcendance du langage de l'antiquité à nos jours en passant par le monde arabe médiéval, in : Studia Islamica, t. 12-1960 pp. 5-27.

(٩٩) نفس المرجع ـ ص : ٢٢ـ٢٤ .

(١) نفس المرجع ـ ص ٢٣ .

(٢) وهي الحكمة التي صدر بها بحثه وذكر بها في خاتمه .

le métalangage.

(٤) ما يمكن ان نصنع له المصطلح التالي (le métadiscours)

(٥) يمكن ان نصطلح على هذه الوظيفة بقولنا (ما بعد وراء اللغة) فنضع لها بالفرنسية مصلح (l'arrière-métalangage) او (Supra-métalangage;)

(٦) ابو الفتح عثمان ابن جني : الخصائص ـ تحقيق محمد علي النجار الطبعة ٢ دار الهدى للطباعة والنشر ـ بيروت د . ت . (عن طبعه دار الكتب المصرية لسنة ١٩٥٢) ج١ ـ ص ٩٢ (نشير اليه ب الخصائص .) .

(٧) انظر في هذا الباب :

ـ جولد تسهر : مذاهب التفسير الاسلامي ـ ترجمة د .عبدالحليم النجار القاهرة ـ بغداد ـ ١٩٥٥ .

ـ محمد حسين الذهبي : التفسير والمفسرون ـ دار الكتب الحديثة ـ القاهرة ١٩٦١ ـ ج٣

ـ محمد الفاضل ابن عاشور : التفسير ورجاله ـ دار الكتب الشرقية ـ ط١ تونس ـ ١٩٦٦ .

(٨) (٨٤٩ـ٩١١) هـ وقد عولنا عليه في نصوص جمعها وضاعت مصادرها لاسيما في موءلفيه «الاقتراح في علم اصول النحو» ـ ط٢ حيداباد ١٣٥٩ هـ . و«المزهر في علوم اللغة وانواعها» ـ تحقيق محمد احمد جاد المولى وعلي محمد البجاوي ومحمد ابو الفضل ابراهيم ـ دار احياء الكتب العربية ـ لقاهرة ـ د . ت . ـ ج٢

(٩) Postulats méthodologiques.

(١٠) وهو ما ترددت فيه بعض محاولات العرب المحدثين فال بهم الى القول بتطابق نظرية عبدالقادر الجرجاني وكروتشة في النقد والجماليات وتطابق نظرية الجرجاني ونظرية سوسير في اللغة ـ انظر اشارة ـ د . لطفي عبدالبديع : التركيباللغوي للادب ـ ط١ . مكتبة النهضة المصرية القاهرة ١٩٧٠ ـ ص ٨٦ .

(١١) diachronique

(١٢) د . تمام حسان : اللغة العربية : معناها ومبناها ـ القاهرة ـ ١٩٧٣ ـ ص ١٤ .

(١٣) Synchronique

(١٤) او الهيكلي . Structural

(١٥) la diachronie

(١٦) Emile Banvenite : Le langage et l'expérience humaine, in : Problèmes du langage Diogène, Paris, Gallimard, 1966. pp. 3-13.

ثم اعاد نشره في :

Problèmes de linguistique Générale, t. 2, Paris, Gallimard, 1974, pp. 67-78.

(١٧) Le temps physique, le temps chronique et le temps linguistique.

(١٨) انظر في هذا الصدد على سبيل المثال

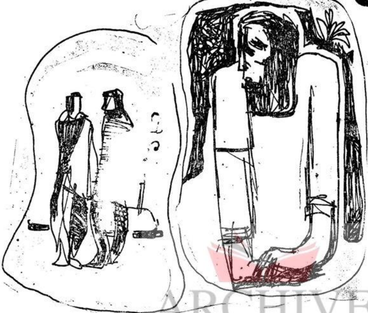
Abderrahman Badawi : le transmission de la philosophie grecque au monde arabe. Paris, Vrin, 1968.

راجع نقل موءلفات ارسطو وخاصة مصنفاته في علم المنطق ص : ٧٥ـ٧٩ .

(١٩) Statique

(٢٠) Sémiologique.

الارنب



موسى كريدي

قال لي انتظرني . مرت دقيقة . اثنتان ، عشر صارت ساعة ، ساعتين ، اياما .. ولم اره . هو يعرف اني شديد الاطمئنان الى نبرته اللينة . حين يتحدث فاني مصغ اليه ، شديد الانتباه الى جرس كلماته الغامضة حينا الواضحة حينا اخر . فان صاحبي وحده يستطيع ان يعيد الي سلام النفس . ليته يعرف مدى حاجتي اليه ، ومدى حرصي على ان اراه . انه يعرف مابي ويدرك خطورة كل شيء هل اكون كاذبا لو اني قلت اكاد اتحطم الآن . افكر لحظة بعد اخرى في وضع حد لحياتي غير ان شوقا مبهما ينسل مثل خيط غامض مازال يشدني الى الحياة . بل ان صاحبي الذي لم اره هو الذي يوصل مابيني وبين الحياة ماذا يمكنني ان افعل ؟ اين اجده الان ؟ مربي وجهه ، السمح ، دخل راسي مثل الطيف ثم شرد . اين اختبا ذلك الطيف ؟ لا ادري . اقول .. فجاة .. توارى .. كنت اراه كل يوم .. اكلمه على شوق : احن الى ظلال يديه . وهما تجسان نبض اليديـن ، رعشتهما .. معا .. مقدم الجبين ، اخاديده تمسدان مجال العنق . وعلى الصدغين تمران برفق وهما تلوحان لي كل هنيهة بالعافية . اذكراني رايته ذات مرة ، على عجل . فرحت به . بدا منشغلا مع شخص لا اعرفه ، لكن وجهه لم يكن غريبا علي . كان ذلك يتـم بسرعة فوق الرصيف . اشار الي ان انتظره. قلت : حسن..ثم درجت اخطو بتمهل منتظرا في ((المقهى)) .

ظل طوال المسافة بين الكرخ واعمدة الرشيد يضحك في سره ضحكا صامتا كتوما لم يدع لشفتيه ان تكشفا عنه امام العيون التي مرت في الطريق فلم تدهمه . كما لم تستوقفه اية امراة عابرة غير ان احدى الصبايا العابرات رمقته بنظرة نصفية حادة اوقفته في الحال وحركت في دانه وترا قابطا السير . اعطاها وجها ملونا بدهشة مفاجئة ثم رأى الى عينيها المتألقتين وظن انهما تبحثان عنه او ان به ما يثير التفاتا . من تكون ؟ اين رآها ؟ ان بها شبها بجلال صابر . اتكون اخته ، ولكن جلال ، لم يقل يوما ان له أختا . حاول أن يكلمها . ان يقول لها ما اسمك ايتها الحلوة فلم يجد في رأسه ما يمكن ان يقوله وفكر ماعساه ان يقول لها لوارد الكلام . انه لا يستطيع ان يلفق لهذه البنت الصغيرة حكاية تناسبها والعجيب انه لم يسمع بحكاية من الممكن أن تروى لطفلة في التاسعة وخيل اليه انه حتى لو امكنه ذلك فانها لن تستجيب بهذه السرعة وربما لم تسعفها اللحظة ان تصغي او تلتفت الى كلامه مجرد التفاته عابرة . كانت الشمس على رأسه مضببة الضوء ودجلة ينساب ببطء وكانت كتل من النساء والاطفال وباعة اليانصيب والسكاير تتدفق فوق الجسر ممتزجه اصواتها بصخب سيارات الاسعاف وضوضاء سيارات الحمل ذات الوزن الثقيل وهي تنفث نوافير من الدخان . لم يكن ينتبه للضجة فقد كان عزيز علوان مشغولا بالنظر في العينين الخضراوين الواسعتين وهما ترسلان نظرات ساهمة غائمة بالذهول وممعنا في الوجه المشوب بحمرة صافية صفاء البرتقال . كان وجهها الطفل ، بهيا كالساعة . وكان قوس البراءة يحيطه مثل لمة الشعر الفضي الذي تجمع بعضه كقبضة الكف ، ولاح خلف رأسها الصغير كشتلة برق بيضاء تخشى اللمس وتخشى الغبار . لماذا تقف هي هكذا تتكيء على حديد الجسر تتنفس ببطء ، تكور الدهشة في عيني الرجل الواقف في متكأ الفراغ ؟ كانت ترتدي صندلا ابيض وثوبا ازرق بلون البحر بدا مثل قطعة حرير . وكانت تضع في احدى يديها منديلا من الساتان الابيض . شعر عزيز انه وقع في مصيدة لم يخترها . ولكي يفك الحصار لابد ان يقترب من الصبية .. حالما اقترب تململت الصبية في مكانها كالمذعورة واضطربت نظراتها . ابتسم في وجهها مطمئنا فلم تصدر منها اية نأمة بل ان تقاطيع وجهها الدائري ازدادت صرامة فيما شعت عيناها اكثر . رفع يده المرتبكة نحوها وقال لها : هل انت .. فلم ترد عليه ، بل شيعته بنظرة زائغة وتحركت في الاتجاه الاخر المضاد وقالت وهي تبتعد :

ـ انت ارنب ..!

دفع جسده النحيف نحو الصوت الذي اختفى فجأة وطواه الزحام .

قالت لي انك ارنب . مالذي دفعها لان تقول هذا ؟ هل لمرضي دخل في ذلك اتكون هناك امراض معينة قادرة على ان تحيل الانسان الى ارنب ؟ لقد قرأت في الكتب . نعم في الكتب . ان البعض كانوا في يوم ما بشرا ثم تحولوا او لنقل : صاروا كلابا او صراصير او .. او .. الخ . واذكر ان شخصا اسمه ـ گريگوري سامسا ـ نهض من النوم ذات صباح .. ورأى نفسه حشرة . هذا في الكتب اما في الواقع فان عقلاء القوم لايصدقون ان مرضا ما ـ مهما كان ـ يستطيع ان يحول الانسان الى كائن يدب على اربع . الى ارنب ثم اني لم اسمع ـ اذا كان ثمة من تحول ـ بان انسانا ما حوله المرض الى أرنب . اذن فكيف اهتدت الصبية الى اني كنت كذلك وليتها قالت ان بي شبها بالارنب لكانت على شيء من صواب ولكنها لم تقل ذلك انها في معرض التشخيص ترى أكان المظهر يدل على ذلك أم ان شيئا شع من الداخل فاوحى بذلك . اراهن ان الصبية لم تلتفت الى ملابسي البيضاء ولم تشم رائحة العطر التي كانت تصدر مني انما كانت نظراتها الغريبة مصوبة نحو اعماق الروح تلتقط الاشارة الخفية ، تتبع خطها وتتجه قبل ذلك الى تمزيق الجسد الى ذريته لكي ترى مالم يره الاخرون ، لقد كانت تجردني من ملابسي وتنفذ . احسب ان بها حسا ـ كهروماطيسيا ـ غير عادي ، ولكن مهلا . اننا ندخل بهوا من الهرطقة . اليس كذلك ؟ وعلى اية حال فان من المفيد ان اقول ان حدس الاطفال في عمر الورد لايخطيء . ان الطفلة رأتني على شكل ارنب ولم تر فيلا او ثورا مجنحا . لقد كانت على حق .. !

عاوده ضحكه السري مرة اخرى ومالبث ان قفز هذا الضحك المهووس ورسا فوق شفتيه ممالفت بعض الانظار . حين مشى لم يكترث لتلك الانظار . ظل يحدق كالمتفرس في وجوه المارة عسى ان يرى صاحبه ، جلال صابر ، طبيب الجملة العصبية . كانت السماء تلوح من بعيد رمادية والزحمة تتدفق سيلا من كائنات واشباح ظلال تتفرع وتلتقي في فوهات اسواق الاقمشه واسواق بضائع النساء المفضية الى شارع النهر . كان عزيز قد ترجل هذه المرة وسار مطوفا عبر الرشيد . بعد ان مر بتلك الاسواق تمنى اثناء مروره بها ان يقابل الصبية الحسناء وان يفهم ماالذي ادخل في روعها انه شبيه الارنب . ثم مر باطلال جامعة المستنصر بالله العباسي وراها حجرا على حجر ولم ير اثرا للمكان الاثري استمر الرجل في ضحكه السري وخشى ان يسمع ضحكه فيرمى بالجنون فاضطر ان يكتم ضحكه وان يجعله ضحكا خفيا . تأكد مرة اخرى ان ملابسه مازالت بيضاء ونظيفة

تحمل معها بعض اناقة قديمة واطمأن الى انه مازال يحتفظ ببعض النقود وشعر بهزة فسرها على انها لفرح غير متوقع وسرعان ماغاض في نفسه ذلك الفرح اذ تذكر امه الميته وزوجة ابيه الثانية التي حاولت طرد شقيقاته الثلاث. ومضى عزيز يسب الرجال الرومانسيين . ولكن الفم قبض قلبه لحظة ادرك انه لم يجر خطاه الان نحو ناد ليلي ولاحفلة سمر ساهرة واحس في الوقت نفسه انه اكثر رومانسية من اولئك الرجال الذين شتمهم قبل لحظات ضحك مرة ثالثة لانه صار كذلك هزأة امام نفسه وسمع ضحكه كما لو انه يعقب بداية لسعال . هم مسرعا وعرف في لحظة الاسراع تلك انه ماض بهمة الى لقاء الدكتور جلال في مقهى السعادة وكف عن ترديد حكاية الارنب . هبط ببطء نحو مدخل النفق المطمور في عنق الجسر ليخرج من المدخل الاخر كالهارب . كان النور ضعيفا في الجانب المقابل لعتمة سوق السراي . وقف على السلم الحجري وحيدا . وفي العتمة لاحت قامة رجل ظهر ثم اختفى وبدا ذلك مثل نجمة تومض ثم سرعان ماتختفي . ولكنه ما عتم ان لاح شبح جلال صابر .

ـ قلت لك اكثر من مرة :
ـ ماذا قلت ؟
ـ انك تعبان .
ـ تعبان .. هذا صحيح
ـ ولكنك لم تعد تسمعني
ـ كيف تقول ذلك ؟
ـ اقول هذا لاني طلبت منك ان تنتظرني
ـ لقد انتظرتك . انني افعل هذا كل يوم
ـ ولكني لم اجدك
ـ تقصد مقهى السعادة
ـ اي .. نعم ..
ـ ولكن صدقني . ان ...

حاورته .. ام حاورت نفسي . لا . لايمكن لقد حاورته ولكنه اختفى فجأة ذاب في الفسق ولم استطع ان احدثه عما اصابني من رهق، ونصب لقد اكتفينا بالكلام عن الانتظار . وجدواه ، ولا جدواه في المقهى (وجدتني .. لم اجدك) ولم استطع ان اسأله عن حالتي الصحية . عن مظهري . عما يدور في روحي .. وهل صحيح اني ابدو مثل ارنب بري . لا . لم تقل الطفلة اني شبيه بارنب بري . لم تذكر كلمة.. بري .. هي قالت : ارنب فقط . اي مطلق ارنب . ما اغرب كلام صديقي جلال صابر . اظن انه تعبان هو الاخر تعبان اكثر مني . صحيح اني متعب حد العياء ولكن من غير الصحيح الزعم بانه يأتي الى المقهى ويبحث عني ولا يراني . انا لم اكذب عليه طوال السنوات العشر التي تعارفنا خلالها ومع اني لا استطيع ان اتهمه بالكذب فانه يظل صاحبي . سوف انتظره في المقهى ولابد ان فرصة ستتاح لي كي اسأله عن الارانب وعما اذا كانت هناك ادنى صلة لي بها ـ عدا الوداعة ـ : هل ثمة ظلال في لوجه ارنب .. ابتسامتي الصغيرة . الواهنة . شفتاي المنفلقتان قليلا. الضاربتان الى اللون الوردي الخفيف . عيناي الصغيرتان . المتحركتان دائما في محجريهما . الشبيهتان بفصين محدبين ، بارزين في التجويفين العظميين ، استدارة وجهي المائل نحو الشكل المثلث أم مشيتي الارنبية ؟ لابد ان تلك الظلال اوحت لعقلها الباطن اني ارنب .. اليس كذلك ؟ ولو كان وجهي مائلا للاستطالة وعيناي لوزيتين واسعتين وشعري ذا شقرة لما كان لي شبه بالارنب هذا . ولكن لم البحث في هذه المسألة لاكن كما يتخيلني الاخرون . المهم اني سأعلم الاطفال واقول لهم ان يكتبوا في دفاترهم : ان الارنب حيوان وديع وشكله جميل . عيناه سوداوان وشعر جلده ناعم ابيض .. واسألهم . هل تروني باصفار ؟ هل ترون وجهي ؟ أشبه من ؟ لقد فعلت الصبية خيرا حين رأتني في خيالها (ارنب) ولم ترني ذئبا او افعى .. ثم لماذا اذهب بعيدا . الم اكن قبل سنوات قد ربيت ثلاثة ارانب . خبأتها في ركن منزو . غذيتها بيدي . منحتها الدفء والحب . لعبت معها وغير هذا كثير .. الم امسد على جذعها باصابعي. والمس شعرها بذقني . الم اداعب اذانها الطويلة . اجل . فعلت كل ذلك حتى فجعت بيوم غيابها . لقد طردتها امي . قلت لامي ساعتها . لم طردت الارانب قالت : الاتدري .؟ قلت .. لا . قالت ان الارانب تجلب النحس للبيت . الكل يعرف هذا ام انك تنكره انها نذير شؤم . اليس كذلك ؟ كان ذلك قد حدث يوم اسررت لأمي بمرضي. والان هل ارويلجلال حين اراه حكاية الارنب . اظنه سيقول لي اذهب ونم فانت تعبان . ومحموم وضائع في وسواس .

في اليوم التالي نهض عزيز علوان مبكرا على غير عادته . لم ير ساعته المعدنية ولكنه راى ظلمة اخر الليل تنتشر في الفضاءات التي بدت نائمة خلال النافذة الزجاج تقوم عبرها قامات لشجر غامض لابد ان ريحا تهز اغصانها القصيرة المعتمة . هنالك نجوم تومض من بعيد واسفلها ارجوحة للاطفال بدت مثل شكل هرمي قائم في العشب . وخلال النافذة المقابلة استطاع ان يرى

ثلاث نخلات اندست في الظلام البعيد . ومد بصره باتجاه الشارع فلمح سكونا راعبا وامتدادا يغوص في لحم غابة منزوية كالحجر . مد يده . فتح النافذة . تغير الضوء فجأة . انسربت من خلال عشب الحديقة اسفل الزجاج رائحة قداح .داهمته الرائحة واستسلمت نفسه لخدر لذيذ مباغت . كان ضوع القداح يلطمه مثل لسعة برد الصباح . كان يشعر بالليل والبرد والقداح أشبه بملمس الحرير يغطي جسده نصف العاري وعينيه نصف المفتوحتين . حين ترك النافذة ، شرع يفتش عن عود ثقاب لم يجده الا في المطبخ . اشعل سيجارة . وامضى دقائق اخرى يفكر في الخروج من البهو المعتم الذي الفاه راقدا جوار عشب الحديقة . ولم يعرف كيف انسحب الليل وخرج .. وتسلل النور ابيض دافئا .لون الستائر الحمر .. ومر مثل الكحل في مدى عينيه الناعستين . ملأ نور الشمس الارض والسماء والعشب . ورأى الفجر مثل الطفولة ينمو . امسك بالفجر . واستقبلت رائحته هالة من نور برونزي اوشك ان يفقدها في اللحظة لفرط تعلقه بها ثم مالبث ان ارخى عينيه وجعلهما شبه مسدلتين في الضوء وتمشى ببطء شديد . وحل في روحه فجأة اكثر من فجر ولم يدر أكان فجر باريس ام فجر الدانوب الازرق؟ فجر تريستاام فجر سالسبورغ ؟ فجر البندقية أم فجر غرناطة ؟ وانفجر في ذاته فجر الحلم . وجرى في الحديقة مثل الارنب وغشي عينيه شيء من ضباب البارحة .

اني جائع . الارنب يجوع . زبد الضباب تبدد الوقت ضحى . والناس تسير . يبدولي ان كل شيء واضح اذن فانا في اتم صحة غير ان المخيلة اللعينة تصاب احيانا بشيخوخة مبكرة من قال ذلك . انا اقول ذلك . سأسأل الدكتور جلال . ولكن الم يظهر جلال في قاع مخيلتي ويختفي كما لو انه طيف يمر . لابد ان تكون هذه رؤيا او حلم يقظه قصير . ولكنك ياعزيز قد تجاوزت مرحلة الصبا . اليس كذلك ام انك مازلت في شرخ الشباب والا فما هو التفسير ؟ من اين جاء جلال ؟ من ايما سماء هبط ؟ كيف اطلق كلاما ؟ كيف مضى . ثم اختفى بهذه السرعة ؟ لقد تسنى لي ان اراه عبر هالة زرقاء او بنفسجية احاطت بي كالقوس تماما . اهو شيء وقع حقا ام مجرد حدس ؟! الانسان يحدس احيانا يرى بعين العقل . ماذا قلت ؟ الانسان ... نعم .. ولكن . انسيت انك ـ ارنب ـ يخيل الي فيهذه اللحظة بالذات ان جلال موجود الان يحتسي الشاي في مقهى السعادة يرى الى الحارة بعينين زائغتين ويترقب مثولي امامه كالمتهم . لو يدري اني امضي اليه الان بصبر المحبين واريد ان اراه وليس لي سوى هذه الامنيــــة ...

اسرع نحو الجانب الاخر من النفق . صعد .استقر التعب في مفاصله كالرصاص . بدا محنى الظهر شديد الحياء . حين اقترب من فم السلم المفضي للسوق ،حل الدوار في رأسه مرة اخرى . وتصور انه سيرى هيكل جلال منتصبا كالعمود، مكشرا يملأ الفراغ بضحكته المعهودة وكلماته القليلة الغامضة . اختض عزيز كالسعفة لهذا الهاجس فلم ير الا شخصا يشبه جلال بعض الشبه .ولكن وجه الرجل الذي رآه كان مجدورا يرتدي بدلة غامقة وربطة عنق مخططة باللون الاحمر . ربطة قصيرة تلمع في الضوء .حالما فارقه الرجل المجدور تناهت اليه اصوات كثيرة غامضة اكتظت قرب اذنيه . تنهد رأى ظلا لهيكله يضيع مرة اخرى في زحام المارة . انغلق وجهه ولطمته الحيرة رأى الاشياء محدبة ومستطيلة . رأى الظل المائل لعمارة تكية البدوي اشبه بمكعب في لوحة لبيكاسو . كان يمضي نحو الرشيد ولكنه لم يكن يدري لماذا اجتاز نفق الشورجة من الداخل . هرول نحو ساحة الامين لاويا قدميه نحو شارع المتحف ، فالنفق . ثم سوق السراي . وقبل ان يدنو من كبة السراي الشهيرة لمح على مقربة منه كومة كتب .. كتب عربية واخرى اجنبية .. مجلات قديمة مكدسة فوق الارض دون انتظام . مد يده نحوها باسترخاء . شرع يقلب ، موزعا نظرات شاردة بين الصفحات الصفر والكامدة اللون . التقطت اصابعه كتابا بالانكليزية كان غلافه داكنا اسود سمع عن الكتاب وشهرة مؤلفه العريضة في العالم .الا يكفي ان يكون المؤلف ، جيمس جويس، وفرح لان عثوره على الكتاب يجيء في وقت بدأ يتعلم فيه مبادىء اللغة الانكليزية . لابد ان Dubliners ستضيف الى مفرداته في اللغة الشيء الكثير . وسمع البائع : اتريد هذا الكتاب ؟ نعم .. خذه .. كم .. ثمانين فلسا .. حسنا . جيمس جويس بثمانين فلسا واستمرت يداه تقلبان بحماسة اكبر بقية الكتب

كان من الممكن ان يترك عند صاحب المقهى قصاصة ورق يعلمني فيها عن مجيئه الى هذا المكان في ساعة معينة ثم يحدد الوقت الذي يسره فيه ان يتعطف فيرى صديقا شديد الشوق اليه . لابد انه مازال كسولا مثلي ليس بوسعه ان يخط كلمات على نصف ورقة ترى ماالذي جعله بهذه اللامبالاة . انا اعرف انه سريع النرفزة شديد الاضطراب الا يدل هذا على انه يعاني من عصاب ؟ قال لي ذات يوم ان وساوسه كثيرة وان امله الوحيد ان يسافر . لاشك اني كثير الظن بهذا

الرجل . لاسيما في هذه الايام الحرجة والا فما الذي يضطرني لان اتهمه واتحدث حديث سوء يدل مرة اخرى على اني مازلت اغرق في فوضى لانهاية لها . ربما كان الرجل مريضا من يدري ربما كان مشغولا . ربما وجد فتاته اخيرا .. ربما لايريد ان يراه احد ربما .. ربما .. ان حسم هذه المسألة لن يتم بالكلام المطلق — على عواهنه — انما بالتأكيد من وجوده اولا . اين يمكن ان اراه ؟ في العيادة المغلقة ام بواسطة التليفون العاطل ؟ ايكون في البيت اما يزال يختبىء كالفار .. كالطريد .. وبيته .. اين .. كان يسكن كمب ساره ثم انتقل الى الحارثية ترى اي شارع يمكن ان يردد وقع خطاه . ان للرجل همومه . ان له عالمه الخاص فلم هذا التدخل في سيرة حياة رجل لم يسىء يوما لاحد .

حين استقر اخيراً فوق احدى ارائك مقهى السعادة في الكرخ شعر بهدوء . راى الارائك مبطنة بالاسفنج المثقوب . وخشى ان تتحول الى اشكال معينة . رفع راسه . غرقت عيناه في ضوء شمس بدت مثل ضيف غريب يجلس متنكرا فوق الطبلات ورؤوس اقداح الشاي ، يظلل وجوها غارقة في تحديها للوقت . لحركة الوقت ليس ثمة حركة للزمن . اللحظة ساكنة سكون الارائك والنفس جائمة ثابتة في حلقة لاتتغير . وعقرب الساعة يدور في معدنه المستدير بشكل ابله كان عزيز علوان في تلك اللحظة بالذات يتفحص غطيط الوجوه والاذرع المسمرة والعيون التي فقدت نصف بريقها . لم يكن جاسوسا يبحث عن وجه . كان يبحث عن صاحبه فقط سمع خلال الضجة واللغط صوتا ذا نبرة خاصة ذكرته بنبرة صديقه غير ان الشخص الذي اطلق الصوت في بهو — مقهى السعادة — كان يردد باداء مسرحي اشعارا غزلية . كان واضحا انها منسوبة لمجنون ليلى . فرح عزيز لهذا التذكر وردد ثلاث مرات كلمة — مجنون — وكان صاحب الصوت الغزلي مازال يجري تمريناته في فن الالقاء . كانت اشعار المجنون تتقاطع بين لحظة واخرى باصوات باعة المريس واليانصيب والشاي الاضافي . انكفأ الصوت فجأة وغمرته هنيهة صمت . ثم مالبث طيف الشمس ان تعلق بواجهة الزجاج بدت الواجهة داكنة مرصعة بنقاط ذات تكوينات غريبة ، شبيهة ببقايا قديمة لشيء ما لزج او قذر . مختلط ببقع من بقايا لابد ان يكون قد تركها الذباب في الصيف . تأمل عزيز هذه الخارطة وراها رسوما لوجه ممسوح الانف . لنصف وجه ادمي لنهد مقطوع . لم يهدأ الصخب . وفي جو المقهى انتظمت حلقات الدخان واختلطت بتلك الرسوم فبدت الاشكال رمادية وانبثقت مرة اخرى اصوات .. اندلعت من كل جانب اندلقت اصوات الباعة وابواق السيارات اصوات حاملي الماء والشاي والاكل . اصوات تغلو وتنخفض . تختلط او تنمو .. تضرب طبلة الاذن . تضرب الاسفلت والعصب وزجاج النوافذ . قال عزيز انها اصوات للتدمير اصوات لتقص يرالعمر . ضحك عزيز لتعبيره الاخير وتساءل هل بالامكان ان يحدث ولو لمرة واحدة .. لمدة ثلاث دقائق او اقل ان تتوقف الاصوات . ان تصاب بالشلل . ليحل الصمت محلها وقال في الم : معقول جدا ان يصمت واحد . اثنان .. ثلاثه . حتى عشرة . اما ان يصمت الكل مرة واحدة فذلك ضرب من المستحيل . ولم الصمت ؟ انهم يجيئون لكي لايصمتوا . ان رايهم في الصمت انه اخو الموت . شيء شبيه بالعدم . وان الكلام دليل الحياة ، وان الحياة كلام متصل الحلقات يدور غالبا عن المال والتعب والجاه والجنس وتابو الجنس .. !

رن . ن ن رن . ن ن .. ادخل / اخرج . نعم لا . ثلاثة ايام في الصباح . ثلاثة بعد الظهيرة . قيام / جلوس .. وترحل عيناك خارج زجاج النافذة تكاد تلمس السحاب الاسود . يغطيك غبار السماء والنسيان . الجرس يدق / ادخل .. الجرس يدق اخرج .. ايام ثلاثة تتبعها ايام اخر . ثلاثة ايضا . وترتفع في سماء الساحة اصوات غضة تتنفس ببطء توضع كاعواد القش في غرف معلبة تتراصف الواحدة جنب الاخرى تشع بالوان كامدة .. يصر الباب / ادخل .. (حوار) لم تأخرت (ينبعث صوت خافت) واضح انه صوت لطفل .. اين كنت ؟ ماذا فعلت ؟ اين واجبك ؟ وانت الاخر . مااسمك ؟ لماذا فعلت كذا .؟ الاصبع الطباشيرية ترتفع في عتمة الفصل . ترتفع العصا/تخط على اللوحة السوداء مفردات . او جملا قصيرة . حكمة اليوم .. اسماء حيوانات واعلام .. مالاسم؟ الاسم مادل على علم او جماد او حيوان .. الحيوان هو الارنب . الارنب حيوان جميل .. عيناه سوداوان . وشعره ابيض . يقفز الان في قاع الراس بخطوات قصار منتظمة . والطفلة الجميلة ، خضراء العينين ، تعبر الجسر العتيق جلال يغيب في الزحام . انها جمل مفيدة . اليس كذلك . رن الجرس ثانية خرج الكل ، اكتظت الساحة بموسيقى الضوضاء . الاطفال يمرحون كالعصافير . يتجمعون ثم سرعان مايتفرقون . ثمة من يضع اصبعه في فمه ويخرج صفيرا حادا — (عصا المدير ترتفع كالعلم) عاد المعلمون . جلسوا في حجرتهم . وللمرة الالف يبرز صوت

قديم داب ان يعرض حكمته وان يصرخ :ايها الناس فتشرئب الاعناق . ماانتم الا شيء زائل وباطل الاباطيل وقبض ريح ...

تتغير ظلال الوجه . يطفو ظل ابتسامة على الشفاه وحين يتساءلون ماذا يريد الرجل ؟ يصرخ هذا . لقد فطر الانسان على السوء والطمع والـ ... اقول لكم . وتنام الدهشة مثل عصفور مبتل . تنام في فراغ العيون وينتفض العصفور على صوت المعلم ترى ماذا يمكن ان اقول . هل استطيع ؟ وجه يطالعك ، ثلاثة ايام في الصباح وثلاثة اخرى فيما بعد الظهيرة بعينين محجوزتين في تجويفين عظميين تقولان لك . ياحطب النار اين المفر ؟ لامفر ياعزيز فالرجل مازال يلمس كتفيك ويعظك .. يدلق امامك شفتين يتطاير الزبد منهما مثل الحكمة القديمة والصوت يتساقط كالتراب يغلق ضوء العينين والحواس والصحو .. وحين تدير له ظهرك يصرخ كالمستغيث لستم الا رجالا حمقى .. اجل نحن الرجال الحمقى ، المجانين النفاية . نسمعك كل يوم. يظل الرجل يلعب لسانه ويمصمص شفتيه ثم يطلق حشرجة اخرى كالقذيفة . اسنانه تصر (ثمة كلمات لابد ان يشددها فتصر اسنانه وتصطك) اللعنة عليكم لو فكرتم بمأساة الانسان لو شهدتم عذابه لفررتم . ولكنكم لن تبصروا شيئا من هذا لانكم مصابون بالعمى .(اجل ايها السيد ، المعلم ، الواعظ ، نحن كذلك لقد جعلتنا كالعميان . . .)

حين دخل عزيز علوان مقهى السعادة في الكرخ لم يفاجأ بـ ـ فرج ـ الذي يكون قد امضى سبع ساعات يلعب ـ الشطرنج ـ مع جمع من اصدقائه القدامى . اشار اليه ان يجلس ويتفرج على اللعبة غير ان عزيزا لم يجد في نفسه الرغبة في القعود متفرجا . حين ارتكن زاوية المقهى وحده ،بعيدا عنهم اخذ يتطلع بعينين متعبتين الى الجالسين يقرؤهم واحدا بعد اخر ولم يجد بينهم صديقه الغائب (جلال) . اخرج من محفظته الجلدية السوداء بضعة الكتب التي اشتراها من سوق السراي .. ورق جيس جويس ، تصفحه جيدا ورأى الى شبكات من الخطوط الحمر والزرق والسود وهي تتصل مثل خيط الدود من صفحة لاخرى .واحس بفوضى التعليقات والاسئلة ، والجمل القصيرة والاسهم الحمر ، والدوائر والمستطيلات المبهمة تختض في قاع مخيلته مثل الرسوم العالقة في عرض واجهة الزجاج . حين القى بالكتاب جانبا التقط الثاني ثم شرع ينقل عينيه من صفحة الى اخرى . ثم قرأ المحتوى في نهاية الكتاب . وحين التقط الثالث وتأمل غلافه مطشفتيه وبدأ يتصفحه بعناية ولم يكد يفتح هذه الصفحة ويمعن النظر في تلك حتى عاد الى الصفحة الاولى . فلمح اسمه مكتوبا بالحبر الاسود المائل للصفرة وقرأ : من كتب عزيز علوان . كان هذا يشير الى مضي عشر سنوات في الاقل . شعر بالتعب وذاب اخر خيط من شعاع شمس العصر . بدا المقهى مهجورا خاليا الا من الارائك شبه الفارغة ولمح بسطا ذات الوان بدائية وتذكر انها لاتختلف في شيء عن تلك الاغطية التى تسدل عادة فوق التوابيت الذاهبة الى النجف . ولم يجد الا ان يغادر وحشة المقهى ويتجه دون ان يدري الى اين . ولكنه انصب مرة اخرى في رحم الشارع واخذ يسعل في الزحام ولم يكن يدور بخلده ان يبحث عن شيء كما انه لم يعر انتباها للحمى التي هاجمته على حين غرة .. انسل الارنب ببطء نحو الشارع داس قشور الموز وطأ الرصيف ثم الصق نفسه بالضوضاء . استدار نحو زقاق فرعي . شم رائحة كريهة لجلود منقوعة بماء اسود ضحل يتسرب بعضه في التراب . اسرع الخطى ثم توقف فجأة . ان عينيه تريان ثورا يقف في حلق الزقاق دون حراك . استدار نحو فضاء صغير الفاه مواربا لعطفه الزقاق . نظر فيما حوله فلم يرما يستدعي وقوفا . اهتدى الى مكان اخر ولم يزل هكذا يمضي رحلته من زقاق لاخر حتى لاحت من بعيد قامة رجل شبيه بالدكتور جلال صابر . فرح عزيز بهذه المفاجاة . دنا من الركن مزهوا غير انه حين اقترب من ذاك الركن المنزوي لم يجد اثرا لصاحبه . وازاء هذا الغياب لم يفقد عزيز علوان الامل . لابد ان جلال انعطف في اللحظة ذاتها نحو الزقاق المجاور . استدار عزيز نحو المكان الاخر مدفوعا بغزيرة الصياد فلمح خيال الرجل يمر خطفا ويستدير. اخذ يتبع ذلك الخيال الجميل بفرح غامض . لم يبطيء هذه المرة . لقد اسرع اذ ساورته رغبة شديدة لان يمسك بكفيه رقبة ذاك الخيال الذي مابرح يهرب عنه لحظة اثر اخرى . ركض عبر الحيطان واجتاز نتوءات وتلال تراب وحصى وغامر في نبش الدهاليز ومر باكثر من ردهة متداعية وانفتحت عيناه على وسعهما حين راى نفسه مرة اخرى محاصرا في زقاق صغير مر به قبل دقائق . حين امال رأسه نحو الارض راى الثور ينظر اليه بعينين واسعتين وقرنين ضخمين ويقف وحده في فم الزقاق كالحجر .

فيلازكوز

بين ميلاد اللوحة وعذاب الفكر

تأليف: فلاديمير كيمينوف
ترجمة: همام طه

● ستبقى مدينة اشبيليه في اسبانيا علامة في الاذهان كلما عاودنا النظر في اعمال فنان القرن السابع عشر الاسباني ديجودي سيلفا فيلازكوز .

فحين استقلت مقدرته الفنية في بداية حياته الاولى في اشبيليه ابدى لذة طاغية في تصوير الشعبيين البسطاء في حياتهم اليومية ، وكان قد ابدع خلال هذه الفترة سلسلة لنماذج صغيرة تتألف من شخصين او ثلاثة يتناولون طعامهم او يعدونه في مطبخ او خان ، وهذه اللوحات وامثالها ، اصطلح على تسميتها ـ بالبودگون ـ من الكلمة الاسبانية ـ بودگون ـ التي تعني خانا او فندقا او حانة صغيرة .

وليس ـ فيلازكوز ـ هو الوحيد من الرسامين الاسبان الذي عني بمثل هذه الموضوعات التي صارت نماذج استحوذت على انتباه فنانين غيره فحوّلوها الى اعمال فنية . والا بعد من هذا فان رسامين في اوربا قد وجدوا في انفسهم ميلا نحو مثل هذه الموضوعات في نهاية القرن السادس عشر وبداية السابع عشر ، وهناك ما يغلب على الظن ان اسبانيا كانت منبعا لهذا النوع من الموضوعات ومنها انطلق نحو اوروبا ، وظهوره في فترة بعينها يعتبر خاصة من خواص تاثير النحات العظيم ـ ميكائيل انجلو ـ على الفن والرسم الاسباني بصورة عامة ، وذلك حين اصاب ـ پاچيكو ـ كبد الحقيقة بقوله في النفع الذي يستحصل عليه الفنان خلال تعامله المباشر مع الطبيعة ، حيث ينطلق الفنان مع نماذجه من غير ستر مصطنعة من جدران او ملابس ، او اوضاع يتكلفها النموذج والفنان على السواء ، والشكل المرسوم بهذه الطريقة وهو حر طليق اكثر فاعلية من الشكل الذي يرسف في اغلال العبودية والتصنع ، وقد اضاف ـ پاچيكو ـ : ان هذا الوضع كان يغتبط له ـ ميكائيل انجلو ـ ويتمثل ذلك الاغتباط في لوحته الشهيرة ـ صلب القديس بيتر ـ وهذا هو عين ما فعله جوزيف ربيرا في تعامله مع الطبيعة ، وقد نحا فيلازكوز ـ نفس المنحى ، وبذلك فقد بدا مختلفا عن معاصره بجعله الطبيعة نصب عينيه .

ان ـ انجلو ـ اجج هذه الثورة في ايطاليا خلال فترة الاقطاع وكانت ثورته رد فعل لاثبات مبدئه الديمقراطي ضد اكاديمية مدرسة ـ بولوجنا ـ وضد النظرة المتصلبة للفن ، وان النظرة المضادة للرومانسية وهذا التحدي ، تكاملا وابداعا ، قد اجرى دما جديدا في الفن المعاصر ـ لانجلو ـ سواء في موضوعاته او طرائقه، ولغرض تبيان التناقض الواضح بين الزخرفة الجمالية

المثالية لفن البلاط ، فقد عمد انجلو الى انجاز بعض اللوحات الصغيرة التي تمثل البسطاء من الناس ، ومن اللوحات ما يحمل موضوعات دينية تتمثل المضامين نفسها ، يظهر فيها اولئك البسطاء في اوضاع جسورة ، تناولها من الحياة حوله ، متخليا فيها عن كل زخرف جمالي او مثالية ومتبنيا الطبيعة التي عبدها من خلال تعامله معها ، مستخدما الوانا براقه اصطناعية للموضوع الذي يتقصد في جعله وسط غرفة نصف معتمة حيث يتسلط الضوء من منبع له في الاعلى على كل الجوانب ، كان ذلك الموضوع في قبو للحبوب ، وبانتقالات حادة بين الظل والضوء مضخما بها اشكال نماذجه اللينة ، ومانحا المشهد حركة مسرحية . بهذه الطريقة اعطى لنماذجه ذات الابعاد الثلاثيه هيئة منحوتات متصلة ، وطريقته هذه هي ما اصطلح عليه في الفن باسم ـ تينيبروزو ـ او التعتيم في الشكل المرسوم ، والتي سرعان ما انتشرت من ايطاليا الى الاقطار الاوربية حيث واتتها الظروف في القرن السابع عشر بسبب تطور ، الفن الديمقراطي في الرسم .

فطريقة ـ انجلو ـ لعبت دورا مهما في الصراع الذي دار ضد انتشار الحركة الصوفية المصطنعة ومساندة الاتجاه بالفن ـ الرسم ـ نحو الواقعية ، ولا يعني هذا الاتجاه كسر كل طوق والتسيب بل بالعكس اذ ان ـ لانجلو ـ حدوده التي تمثلت في ولعه وافراطه في تقنية الصورة باسلوب التعتيم ، هذه الثورة قادت الى فقدان كثير من اعمال عدد كبير من فناني عصر النهضة كثيرا من قيمتها الفنية التي احتفظت بها زمانا ، خاصة في مجالات اللون ، وفي استعمالات الانارة الاصطناعية لتجسيم النماذج فتغدو وكأن هواءا ضبابيا يلفها وذلك في انعكاسات الالوان ووضوحها وشفافية ظلالها .

وعودة الى لوحات فيلازكوز ـ التي اصطلح على تسميتها بـ ـ بودكون ـ فاننا نقف وجها لوجه قدام معضلتين اولاهما : هل مدرسة ـ انجلو ـ الرائده جاءت اسبانيا ، وبالخصوص مدينة ـ اشبيلية ـ قادمة من ايطاليا ؟ ام هل تطورت بشكل مستقل عن مدرسة ـ انجلو ـ في بداية القرن السابع عشر ، ونمت بصورة منفردة وصولا الى ليونة النماذج المجسمة التي تشكل البعد الثالث حين ينتشر الظل والضوء على اللوحة ، وان التعامل بهذه الوسيلة يتم تماما كما اشار ـ لافونت فريرى ـ : ان اهمية الفن الاسباني قبل عصر الظلام نهضت في السنوات الاخيرة من القرن السادس عشر اى قبل جيل فيلازكوز ، كانو ، زورباران » وان كثيرا من مؤرخي الفن مثل : بورنيس ، ماليتكايا ، فيبر ، قد مشاركة فعلية مباشرة من ـ انجلو .. وذلك ما حدث والجهاد من اجل سيادة الحق ، والمحاولات الجادة لكشف جوهر الاشياء خلال التعامل مع طرق تركيب الاشياء الاثريه ، كل هذه صفات في الفن الاسباني قد تشكلت قبل ـ انجلو ـ بزمن ليس بالقليل » وكلا الامرين الجهاد لسيادة الحق والوضع الديمقراطي قد اعتمد عليهما كل من الرسم الاسباني في القرن السابع عشر واعمال انجلو ، وبشكل خاص تأثير الايديولوجية الديمقراطية وتقاليد عصر النهضة ، ولذلك فقد ادت جميعا الى نتائج متشابهة ،وقد كتبت فيبر بهذا الخصوص « ان ريادة انجلو الفنية استطاعت ان تتبوا تلك المكانة من غير مشاركة فعلية مباشرة من ـ انجلو .. وذلك ما حدث بالضبط في اسبانيا » وبالطبع فان فيلازكوز قد الم" باعمال انجلو في مدينة ـ اشبيلية ـ كما تحدث ـ باشيكو ـ بذلك ، وقد الم" كذلك باعمال الفنانين الفلمنكيين امثال بيتر آرتسن ، جوكيم بكلر . وكما فعل انجلو والرسامون الفلمنكيون فان فيلازكوز غالبا ما احل ـ البودكون ـ مكانا مميزا في اللوحات التي تحمل طابعا دينيا فكانت في تفردها تمثل عمقا بعيد الغور ، وعلى كل حال فان هذا الرسام الاسباني الشاب اختلف عن انجلو الايطالي واسياده الفلمنكيين اختلافا جوهريا ، سواء في تناوله للحياة الصامتة ـ او في تفسيره لمعضلات اللون والفراغ والتي تقف حائلا بين الفنان وعمله في اللوحة ، وحتى في ذلك فان فيلازكوز الشاب قد تبنى صياغة ـ التعتيم ـ ـ تنيبروزو ـ وظل مستمرا على تثمينه للوحات لويس كرستيان ، ذلك الفنان الشهير الذي لم يكن الا تلميذا لاجد اساطين عالم التلوين ـ ال غريكو ـ . وكذلك فانه بهر باعمال اساتذة اخرين من جهابذة فن التلوين وهم ـ جاكوبو وبسانو واساتذة البندقية في اللون من مثل تيتيانو وغيره . ولكي نفهم سحر وشاعرية الفن الشعبي الاصيل للفنان فيلازكوز فان علينا ان نعود لا الى انجلو وطريقة توزيعه للظل والضوء العاطفية الباروكية ولا الى لوحات معاصري فيلازكوز الفليمنكيين المثقلة باطعمة شهية مختلفة الاصناف كأن تتوسط المائدة فيها ما طاب من لحم الطير وانواع الاسماك .

هذا الفنان الاسباني ركز على تصوير الموضوعات البسيطة بابعاد ما تكون البساطة ، كانت تتكرر في لوحاته: التجاء الى فن انجلو او الفن الفيمنكس ، الا ان امامه في علاقات اللوحة وتوزيع اللون فيها بمهارة حاذق من غير ان يلتجيء الى فن انجلو او الفن الفليمنكي ، الا ان امامه في الرسم لحد الان هو الفنان فرانسيسكو دي هريرا العظيم في لوحاته ـ البودگون ـ لقد كان استاذه لا في حل معضلات الظل والضوء ولكن في استقصائه النابه لتحقيق توازن اللوحة المطلق وتنسيق الالوان في لوحته ـ الموسيقي الاعمى .

الا ان هناك سؤالا يطرح نفسه : هل استمد فيلازكوز الهامه حين ابدع لوحاته ـ بودگون ـ في اشبيليه من منبع واحد ـ واعني انجلو ـ ام هل واجه كل تلك السلسلة من التأثيرات ونجح في الجمع بينها واستئصال طريقته المميزة الخاصة به ، وهذا هو عين

السؤال الذي تعلق به ـ هالدور سوهنز ـ في ابحاثه . وقد كتب : ان صعوبة تقصي اصل موضوعات هـذه اللوحات تتأتى من ان لوحات فناني منطقة ـ الاراضـي الواطئة ـ الصغيرة قد عمت اوروبا من طرق مختلفة . واعمال فيلازكوز ذات ارتباط وثيق باعمـال فنانـي ـ الاراضي الواطئة ـ التي تحمـل روح انجلو ـ ونحـن حـين نستقص تأثـير الفـن الايطالـي بصـورة عامـة واعمــال فنانـي الاراضـي الواطئـة في لوحــات ـ فيلازكوز ـ المبكرة يستوقفنا ذلك التأثير المباشر لكل اولئك الفنانين ، ولكن من الضروري الا نغفل التأثير البالغ والمباشر لاولئك الفنانين الاسبان امثال : فرانسيسكودى هريرا ، كاتون ، رايبيرا ، ولا يجوز للمرء ان يبخس تأثير البيئة الاسبانية نفسها ، تقاليدها ، نماذجها القومية ، حياتها اليومية ، وعليه كذلك ان نضع في الحسبان تأثير الادب الواقعي الاسباني الذي عكس بدوره هذه النماذج الخاصة الى الحياة الاسبانية في مدينة ـ اشبيلية ـ على وجه الخصوص .

ان محاولة تتبع تاريخ كل لوحة من لوحاته لشيء عسير ولكن يظهر من خلال تتبع المـرء للون في ظلمته او ثقله او عتمته الشبيهة بتعتيمات ـ انجلو ـ والتي بدت لديه تتجه نحو طبيعة اكثر اشراقا واشد شفافية ، يظهر ان الخطوط المحددة لكل شخصية في اللوحة بدت تذوب تدريجيا وبدت اكثر رقه وكأنها سابحة في الهـواء الذي يحيطها ثم صارت اللوحات تحوى انعكاسات الالوان وان كانت تلك المحاولة تلفها غلالة من الخوف والتـردد في البداية الا انها زادت رقة وعنفوانا ، لذلك فبامكاننا ان نتأكد من خلال تعامله مع الموضوعات ومواضعها المحكمة من الكيفية التي اصبح فيها فيلازكوز اكثر تلذذا باللون وعلاقات الموضوعات التناغمية وكذلك في الطريقـة التي تلمس فيها الفنان سبلا في انجاز اللوحة اضافة الى وحدة اللوحة التركيبية .

ان كل من كتب عن ـ فيلازكوز ـ يجـد ان من الاهمية ، لكي يرسو على قرار ، معرفة الظروف البيئية التي احاطت بفناننا ، وحدت به الى خلق هذه القطـع الفنية بمثل هذه المواصفات ، وكذلك دراسـات الفنان المتكاملة التي اتحدت مع ظروفه الخاصة حتى تبزغ على العالم شمس ذلك التطور الابداعـي الـذي سـمى ـ فيلازكوز ـ في سلسلة لوحاته المسماة ـ البودگون . فيما بين ١٦١٧ ـ ١٦٢١ . ومن الذين تحدثوا عن فنه في تلك المرحلـة الناقـد ترابير فقـال : ان سلسلة لوحـات ـ البودگون ـ تعتبر غاية في تصوير ذلك العصر الذي عمت فيه الروايات والقصص التي روت حكايـات متشـردي اسبانيا وكما جهر فيه ـ جستي ـ بالقول : بان هناك ارتباطا صميميا بين نشوء فكـرة لوحـات ـ البودگون ـ وتلك الحكايات ، وان توافقهما لم يكن محض صدفة قط .

ان ظهور اول قصة عن ـ لازاريلو دي تورمس ـ لمؤلف مجهول تعتبر بداية اول سلسلة لمكتبة عن نماذج اولئك المتشردين ، هذه القصة جاءت وصفا دقيقا لحياة احد ابطالها ـ جزمان دي الفرج، وقد نشرت في ـ اشبيليه ـ من قبل ـ ماتو اليمان ـ واعيد طبعها مرات عده اثناء شباب ـ فيلازكوز ـ . ومن امثال القصة المذكورة انفا ـ قصة حياة ـ دون بابلوســ ـ لص مدينة سيجوفيا . ونشر ڤايسنت اسپينال ـ حكايات عن المحترم ماركوس دي اوبريجون ـ . وابطال كل هذه المجموعات شـراذم ، منتشرون وشحاذون ومجرمون ، يعيشـون يومهـم ولا يعنيهم ما يأتي به الغد ، فهم ينتزعون لقمة عيشهم لقاء خدمة انية يلتمع بها الفكر في الحال كأن يحمل بضاعـة شخص مار بالسوق ، او يخدع احد الاشخاص خداعا خفيفا ابن لحظته او لصوصية تمتاز بالخفة والرشاقـة ولا ترقى كل اعمالهم الى مستوى الجرائم الخطيرة . ومن نافلة القول ان نذكر ان هذه الحفنة المغلوبة على امرهـا واعمالها لم تكن من بناة افكار اولئك الكتاب ، خاصة وان فئات من ابناء الشعب الاسباني لم يكن بمقدورها ممارسة الحرف بسبب ضيق موارد الرزق او انعدامها ، فاتجهت تلك الفئة الى نوع من اللصوصية تؤمن لهم لقمة العيش بسبب هذا القهر المادي ، اذ كانوا يتضورون جوعا من ضيق ذات اليد ومن هذا الالتجـاء الى حياة التشـرد ، فيأتي اولئك الكتاب ليحولوا حياتهم قصصا وحكايات مضافا اليها ملاحظاتهم وتجاربهم الشخصية ، راسمين بذلك صورة اجتماعية لحياة هذه الفئة اليومية ، ولقد منعت تلك الكتب انذاك وصارت اسماء في فهارس المكتبات وحسب ، وقد صودرت من قبل محكمة خاصة اقيمت لهذا الغرض في تلك القـرون ، الا ان ذلك لم يمنع تلك الكتب من ان تفعل فعلها في تاجيج الراي العام ومن ان تعكس تاثيرها على لوحات ـ البودگون ـ كما اشـار ـ جستي ـ في معرض كلامه : ان اى فرد تحدده الرغبة في تصور فارس مدينة ـ لامنكا ـ الخالد يمكنـه ذلك اذا تطلع الى نموذج من نماذج لوحات ـ بودگون .

اما من حيث الصياغة الفنية وما يوحي به مضمون اللوحة التي سميت ـ الموسيقيون الثلاثة ـ وهي احـدى نماذج ـ البودگون ـ وقد رسمت باحساس عميق ، قد اختار الفنان احداثها في مطعم بسيط زاره ثلاثة عازفين شعبيين بمظهرهم الدال على انهم يستجدون بموسيقاهم وهو يطوفون على الناس في الازقة والشوارع ، وقد تحلقوا حول مائدة اعدت لهم بالمجان ، وقد اختار فيلازكوز ـ للوحته لحظة انهاء العازفين الاكبر سنا لعزفهما ، وقد كان عازف القيثار في اخر كلمة من مقطع اغنيته ، امـا طعامهم فقدكان مكونا من خبز وقطعة جبن مستديرة وقليل من الخمر، وقطعة قماش مطوية في صحن على المائدة، وتحت

ذراع الطفل ، رفيقهم الثالث ، مندولينه ، وهو يواجهنا بابتسامة راضية ، وقد رفع كأسا ملآى بالخمر ، ومما زاد اللوحة حركة منظر قرد منزو الا انه يشاركهم على البعد فرصتهم التي قد لا تسنح الا قليلا .

كل ذلك مضافا اليه مظهر العازفين ، ملابسهم والقيثار الخماسي الاوتار ـ مما كان شائعا في الاندلس ـ واخيرا وجبة الطعام المتواضعة المجانية ، كل ذلك يذكي في المرء نموذجا حيا ـ للبودجون ـ الاسباني في طريقة اختيار الشخصية المتميزة ووضعياتها .

وطبقا لرأي الناقد لوبزراى فان لوحة « الموسيقيون الثلاثة » تعتبر من اكثر اللوحات تبكيرا وخضوعا لتجريبيته ، قياسا بلوحات ثلاث هي : ـ عجوز بيضا ـ المسيح في بيت عيماس ـ المسيح في بت مرثا وماري ـ وتعقيبا على ذلك يمكن القول ان تجربة فيلازكوز رسما وتشكيلا لهذه النماذج الثلاثة يعوزها شيء من الحذق حيث اظهر تلك النماذج وكان كل واحدة تنتمي الى مراحل مختلفة عبر مراحله الفنية ومسيرته في فن الرسم .

ولو اتجهنا بانتباهنا نحو الموسيقيين الثلاثة مرة اخرى وقارناها بلوحات اخرى له ـ وجبة غداء ـ عجوز تسلق بيضا ـ شابان يتناولان طعامهما ـ لرأينا ان فيلازكوز في الاولى اكثر تركيزا على التعبير العاطفي للشخصية ، ضمن مواصفات دقيقة تتطلبها الموضوع واداء كل شخصية لعزفها ، من تركيزه على ضربة فرشاته،خالقا منها نموذجا جائعامتكالباونهما صادفطعاما مجانيا ومبينا وضعا نفسيا وسلوكا شرها لجائع كهذا امام لحم مطبوخ ، ومما يعضد هذه الفكرة وضع الصبي المذكور آنفا في وضعه وابتسامته ، ويزيدها جلاء انغماس المغني في جو الغناء بملابسه التي اظهرته عازفا حقيقيا ، وبوجهه الناحل الضعيف كاحد ابناء الجنوب بزيه المحبب وقد راح يداعب اوتار قيثارة تصحبه ترنيمته التي هي عدته الموسيقية اليتيمة وقد اضنته فوترت رقبته كلها ودفعتها الى الامام فبدت خلاله ياقة التفتا هابطة الى الاسفل بينما انحنى راسه الى الوراء محدقا بعينيه الى الاعلى في وضع يريد من خلاله تفتيت روحه مع ترانيم اغنيته التي راح يصعّد من لحنها طالبا من روحه ان تصغي هي ايضا لما تتفجر به النفس ، ومما صعد من انفعالنا بحالته قدرة فذة وعناية فائقة في رسم خطوط شفتيه ، وعينيه وعظام خديه وانفه ومنخاريه ، تلك القدرة الفذة ساهمت في تقصير الخطوط لابراز الصورة بارجاع الراس الى الوراء وبتداخل الظلال حبا منه في تخفيف حدة الخطوط ليمنح الوجه مطاطية وليونة سحبت على كل الاشكال رسوخا ومتانة ونعومة اظهرت لنا ان فيلازكوز اراد ان تبدو شخصياته اشكالا متخشبة ملساء بعد البون بينها وبين الحياة .

ان مدينة ـ اشبيليه ـ موطن فناننا كانت شهيرة بفنانين حولوا الشكل المنحوت الى لوحات فنية امثال ـ مارتنيز مونتانز صديق باجيكو وفيلازكوز وباجيكو يحدثنا ـ وهو قد اعتاد هذا النوع من الرسم ـ بان كثيرا من الرسامين الاسبان مثل ـ جاسبار بيسرا ، بريجرينو دى بريجريني ـ قد وضعوا مسودات واشكالا تخطيطية لتماثيل رسمت بطرائق وكانها تنبض بالحياة وحولوا تلك المنحوتات الى لوحات زيتيه ، وقد لا نغالي اذا قلنا ان المغني في لوحة ـ فيلازكوز ـ لا يشذ عما ذكر سابقا ، ومن المحتمل ان فيلازكوز قد انكب على دراسة ما يحتاجه ابراز الخطوط لتمثال بعض القديسين وقد فتح فمه جزئيا وهو يتأمل السماء مبتهلا في الصلاة ، وليبرر ذلك محتملا منذ ان ارهقته معضلة اللحظة التي يتجلى فيها الهام هذا العازف القديس وسط ظلال مشرقه لا سوداء ولا معتمة وسط انعكاسات من نغمة لونية حمراء تلتمع على جبهته وعلى اسلة انفه وقد حاولت هذه الانعكاسات ان تبلغنا ما يعتمل وما يضج في روح هذا العازف من عاطفة وانفعال .

لقد عمد ـ فيلازكوز ـ الى رسم الصبي بشكل مغاير لرفيقيه شكلا واداءا لكي يمنح المشاهد وهو يتطلع في اللوحة شعورا بتجدد الزمن ، وستواجهنا هذه الشخصية نفسها في لوحته ـ وجبة غداء ـ [الموجودة في بهو مخصص للوحات وجبة الغداء في لننفراد] الا انها بدت فيها اكبر سنا من لوحة ـ الموسيقيون الثلاثة ـ [الموجودة في متحف داهلم في برلين الغربية] . وقد علق ـ باجيكو ـ بان الفنان ـ فيلازكوز ـ كان قد احاط برعايته ـ وهو في سن الشباب ـ صبيا قرويا اتخذ منه نموذجا له في لوحاته ، وقد قام على تدريبه في اوضاع مختلفة كان يبدو باكيا حينا وضاحكا حينا اخر ، وقد احسن تدريبه كذلك على تعبيرات عسيرة للوحة وعلى يديه نفذ عددا غير محدود من اشكال الرؤوس ، مستعملا فيها اقلام الفحم والطباشير على ورق ازرق ، وبذلك فقد توصل بلا ريب الى وجه للشبه بين الاصل والصورة .

ولم يظهر ان فيلازكوز ـ لحد الان ـ قد ارتقى بفنه الى الحد الذي يستطيع به رسم وجه تعلو ثغره ابتسامة كما تدل عليه لوحته ـ الموسيقيون الثلاثة ـ ويبدو ايضا ان الانتقال بين الظل والضوء ظل انتقالا حادا بالنسبة للانف والشفاه والخدود وبقي ينقصه ـ حتى هذه اللحظة ـ نقل رهافة العضلات ونعومة البشرة ، وانبساطها ، واضافة الى ذلك ، فقد تركت البشرة في انفسنا احساسا بالخشونة وانعدام طراوتها ، حيث بدا الوجه كما لو انه يلبس قناعا اصفر ذا طابع جامد ، فلم تستطيع حيوية الصبي كلها ان تقهر ذلك الجمود .

اما شخصية عازف الكمان فان ما تحمله من خصائص لا تميزه فنانا في مظهره ولا يكاد يميز فيه المرء الا قرويا ساذجا ارتدى سترته الصفراء الخشنة التي

تنحدر عليها ياقتها العريضة وهي تستوقف نظرنا بنظافتها . ان هذا العازف شخصية هي تناقض تام لشخصية مغن لا في المظهر ولا في عمق تعبيرات الوجه بل ويبدو ان ليس له الا دور ثانوي في العزف ، ولكن لا ننسى من جانب اخر انه يستكمل عناصر اللوحة ويساهم في تنفيذها الى ابعد الحدود في حالته التي بدا فيها رافعا راسه ومصغيا الى ترنيمة رفيقه بانشداد تام ومصاحبا له في العزف وقد فغر فاه ، بتكنيك اشد ما يكون تناغما حتى ان اللوحة بدت بكل مضامينها وشخصياتها ذات توازن شاعري كانها قطعة متماسكة من الحياة ، بحيث لا تستبين الخطوط المحددة لكل شخصية كانها كل واحد لا يتجزأ وليس هناك حد فاصل بين الظل كما يواجهنا به وجه الصبي ، وجه الكماني كان مثالا لوجه يقطر حيوية رصينة ، ولو ان الظل كان يحتويه شيء ما من العتمة لكن توزيع الظل وضح تركيب وجه لين على نحو رائع لا مثيل له ، وشكله كان اشد الاشكال اقناعا من بين شخصيات اللوحة .

ان لوحته تلك تمثل اولى مراحل تطور فيلازكوز الفني وقد رتبت شكلا ومضمونا ، ذاب فيها كل حد فاصل بين الشخصيات ، وان جهدا على جانب كبير من الرهافة والحذق قد اضنى الفنان للتركيز على اعطاء كل موضوع تفرده المطلق ، وبرغم كل ذلك فان يد فناننا الشاب ما زالت في دور التجربة والتدريب ، يدلنا على ذلك وضع الصبي المختلف وغير المتكافيء مع الشكل العام الا ان ذلك لم يمنع من ان رسوماته قد اكتنزت بشخصيات وباختيارات لموضوعات حقيقية هادفة ترينا اخلاص فنان منشغل قلق بمسألة اللون وترينا كذلك لذة فنان في تجنب دائم لاي تصادم يعكر تنسيق تناغم الالوان فيما بينها ، فأشكال الموسيقيين وملابسهم والات عزفهم وما على المائدة يوحي بان هناك تناغما واتساقا لا نهائيا بني اللونين الاسمر والاصفر ، او الابيض والرصاصي ، وكلها قد افعمت بتدرجات لونية ، كاس الخمر في احمراره ، غطاء المائدة وياقة الكماني في بياضيهما ، كل هذه الالوان ذات فارق بسيط لكن الفنان كان قد جمعها متناغمة على نحو بارع مشكلا منها وحدة لا ينالها من القلق والتزعزع شيء ، اضافة الى وضوح حبكتها والمقاصد المطلوبة من كل شخصية كما حدد لها الفنان نفسه من اهداف ، بوسائله الفنية النيرة التي هي سجل وصدى تحصيليه الفني والاجتماعي لا في نوع الموضوع المطروق بل وفي عوالم ذلك الموضوع النفسية وفي تركيبه ، وفي انتشار الظل والضوء ، متعدية كل ذلك الى التفات مخلص لتوزيع الالوان .

ومن لوحاته الشهيرة التي تعتبر نموذجا مثاليا لفن ــ البودكون ــ الاسباني هي لوحة ــ وجبة غداء ــ [الموجودة في البهو المخصص للوحات وجبة الفداء ــ] التي ابرز الفنان فيها احداثها وكانها تدور في مكان قد يكون خانا بسيطا وقد كان ابطال اللوحة مرة اخرى ثلاثة يتحلقون حول مائدة ، الا ان اتفاقهم وتوافقهم يختلف تماما عن تباين اولئك الموسيقيين الثلاثة ، فقد تنبه فيلازكوز هنا الى وجوب خلق ترابط عضوي بين شخصياته ، فهؤلاء الثلاثة اما عازفون واما مغنون يقيمون اود حياتهم بتسلية الاخرين ، وهذه المهنة تفسر ظهورهم مجتمعين في خان كهذا للطعام ، وفي الوقت نفسه فان تركيب اللوحة العام يسمو على حدود الواقع المبتذل الى افاق روحية عالية ، قد احكم الفنان رسم المغنى والكماني في قالب من التوقد الفني الخالص ، الا ان فكرة نفخ الحياة في الاشخاص تظل مبتورة خصوصا ضعف العلاقة الرابطة بين الشخصيات التي تبدو غير لصقية . وعاجزة عن ربط الشخصيات بعضها ببعض ، وما هو اشد تعقيدا غاية ومرمى ان حبكة اللوحة او فكرتها تظل غير راسية على قرار مكين ، فمنظر الشيخ ــ احدى شخصيات اللوحة ــ يبدو مسافرا ، وان غاية ما جاء من اجله هو تناول شيء من الطعام واخذ قسط من الراحة بعد عناء يوم من الترحال ، وتقدير كل ذلك يظهر من خلال متاعه ، الذي خلع بعضه ، وعلق البعض الاخر على الجدار ، مثل قبعته المدببة ، وياقته البيضاء التي خلعها ، وسيفه الطويل .

ان وقارا يعلو ذلك الوجه المتغضن الذي اكتسى ظلالا من الرافة والرحمة من خلال تغضنات جبينه المرفوع ولحيته بشعرها الاشيب ، وزاد كل ذلك الوقار رداؤه الرصاصي الجميل ، وقميصه الابيض الثلجي ذو الاردان الممتدة حتى مرفقيه ، انه يجلس متوسطا الشاب والصبي ، ولا ننسى ان فيلازكوز لم يشر الى ان الشيخ جاء بصحبته واحدا من الذين حوله . الا اننا نلمح ان على الشيخ تعبا من عناء السفر وعلى العكس من الخوان الذي بدا خاويا في لوحة ــ الموسيقيون الثلاثة ــ فان المائدة التي جلس عليها الثلاثة قد تهيات لاكثر من واحد على ما يبدو ، من الجبنه الدائرية الكبيرة التي انفرزت في وسطها سكين منتصبة ، وكاس افعمت بالخمر ، الا ان كل ما في هذه المائدة يشير الى ان ما اعد ليس الا للشيخ وحده ، وان من جلسا على جانبيه لم يكونا برفيقين للشيخ بل تبعاه بعد ان دخل وهيىء الطعام له ، وقد تهيأ لتناول وجبته حينما امتدت كفه للامساك براس البصل ، وفي الحال كان الصبي يرفع كاس الخمر وهو يبتسم في وجوهنا ابتسامته الخبيثة اما الشاب فقد استدار الينا رافعا ابهام كف مقبوضة الاصابع تعبيرا عن رضائه التام . اضافة الى هذا الرضاء نظرات متشرد انطبعت على وجهي كل من الصبي والشاب ، وايماءات مريبة تذكرنا بنماذج ــ المتشردين الاسبان النموذجية ، كل ذلك حدا باحدهم وهو ــ ترابيير ــ الى التعليق على رسومات بهو الفداء المذكور انفا بقوله « ان وجه الصبي بقبحه وابتسامته وهو يجلس بين الشيخ

والشاب ويطالعنا بنظرة تقطر نذالة قد يكون نسخة من احدى شخصيات الرواية مجهولة المؤلف ـ لازاريلو او نسخة من ـ دون بابلوس ـ لص مدينة سيجوفيا ـ »

وخلاصة الامر ان هناك شبه اتفاق على ان الصبي هو نفسه في لوحتي ـ الموسيقيون الثلاثة ـ و ـ وجبة غداء ـ وهذا الوجه يطالعنا في الوحات مختلفة بتعبيرات للوجه مختلفة ايضا ، وعلى كل حال فان كلا من ابتسامة هذا الصبي العابثة المؤذية ووقاحة طريقته في رفع كاس الخمر هي محاولة من الفنان نفسه لتصوير هذا الصبي سارقا فرحا ، وفضح له بان هناك تشجيعا يستجيب له من رفيقه الشاب . وكلاهما يتحينان الفرص ويتملقان العجوز ليشاركاه الجلسة ويشاركاه طعاما وشرابا بالمجان، ويتحمل نفقاته اسباني من النبلاء بطريقة لا يرتضيها هذا الاسباني نفسه بهذا الاسلوب المخادع الذي صار من ديدن هؤلاء المشردين المتجسدة في مثل هذه الحيل .

وقد صور لنا ـ فرانسيسكو كو يفيدو ـ في قصته دون بابلوس مشهدا يحاكي ما في اللوحة حيث يقول واصفا حانة يحلّ فيها الضيف ـ دون ويجو ـ آمرا بوجبة طعام له ولخادميه ، ولكن سرعان ما يلحق به نصابان يستلطفانه بالقول « انا خادمك يا سيدي وبانتظار تنفيذ ما تأمر » ويكمل حديثه وقد تقدماه في الاكل على نحو نهم وجشع تاركين الضيق ـ دون ديجو ـ وقد اتيا على كل الطعام فلم يبقيا الا رأس خس واحد .

ولكن يجب الاخذ بالاعتبار ان لوحة فيلازكوز ليست بطبيعة الحال نقلا من كتاب ـ فرانسيسكو ـ الا اننا نجد صدى لروح روايته ، التي تسهب في وصف حياة اولئك المشردين ، في هذه اللوحات وعلى نحو تلك الطريقة التي كان عليها المشردان وهما يفتقان الذهن بمختلف الحيل لكي يدعا شخصا يدفع ثمن ما يأكلان بطريقة مهينة ، يتغامزان خلالها بطريقة تظهرهما وكانهما شريكان في جريمة ، حيث يبدو كل منهما وقد ملاه ارتياح تام لحسن هذه الصدفة المواتية وغير المتوقعة في آن واحد .

ولا ننسى دور تلك الحكايات وسعة انتشارها في خلق موضوعات للفنانين مثل هذه اللوحات وكابتسامة الصبي القبيحة ، وكذلك ابتسامة الشاب اللئيمة التي تقف الى جانب وقار الشيخ في تعارض تام ، وقد استخدم فيلازكوز النموذج نفسه في لوحة اخرى له ـ عبارة المجوس ـ حيث يظهر فيها ملك طاعن في السن ذو مظهر بسيط يقع ضحية لخديعة اثنين من المحتالين .

ان لوحة ـ وجبة غداء ـ بنماذجها اللينة تشير الى تقدم بعيد المدى وذلك مقارنة بلوحته ـ الموسيقيون الثلاثة ـ وتكاد الخطوط المحيطة بالشخصية كلها وبالوجه ان تتلاشى بينما نلاحظ انه كان يتبع اسلوب ـ التعتيم ـ كما يظهر جليا في شخصية الكماني في (الموسيقيون الثلاثة) ـ وقد تمّ لمّ شمل كل قطع الحياة الصامتة بشيء من التعقيد اما الارضية فقد تشكلت من غطاء المائدة الابيض وعليه اشياء مختلفة ، اناء خزفي فيه بعض صفار السمك وقطعة خبز وخمر وبالقرب رمانتان انفطرت احداهما وبان حبها الاحمر خلال مكان الانفلاع اما السكين فقد برز مقبضها من المائدة مشكلة ظلها المنكسر على غطاء المائدة ، وباستثناء الرمانة المنفلعة فان اللون لم يلعب دورا في نماذج الاشياء الا ان ظلال الاشياء الرصاصية ، الفامقة ، الثقيلة تذكرنا بمدرسة انجلو الفنية . وان الدقة في خلق روابط الالوان ذابت في قوة التعارض بين الاشكال والموضوعات وبين غطاء المائدة الابيض . ولاقت انعكاسات الالوان نوعا من الاهمال ، وما ان لاحظ فيلازكوز ان كأس الخمر بما فيه من خمر اصفر ذهبي لم يشكل ظلا قاتما على الغطاء الابيض ، بل ظل على العكس شفافا ، حتى سارع الى تلوينه تلوينا خفيفا باللون الاصفر ، اي انه نقل اللون حرفيا كما راه، ومن الطريف ان ـ انجلو ـ في لوحته ـ عشاء عند ايماس ـ [الموجودة في المتحف الوطني في لندن] استخدم اللون الاستخدام نفسه ، حيث وزع لونا ابيض خفيفا لظل الابريق الابيض المتلىء ماء ، وكذلك عمد الى نفس الاسلوب للكاس المفعمة بالخمر الاصفر وحينما تنبه فيلازكوز الى هذا التلاؤم ضمه الى جملة معارفه لانجاز لوحات تالية ، وهكذا تقدم خطوات الى الامام نحو واقعية خطيرة في امكانية جعل الظلال شفافة ، او احيانا يصل به الامر الى تلوينها بالوان يراها انها المناسبة هروبا من جعلها سوداء ثقيلة داكنة .

بعد لوحته ـ وجبة غداء ـ انجز من سلسلة ـ البودكون ـ لوحته ـ شابان يتناولان طعامهما ـ ذات الصلة الوثيقة بلوحته الاولى ، وقد علق ـ بالومينو ـ عليها « انها تطلعنا على شخصين من الفقراء يتناولان طعامهما على مائدة حقيرة عليها اوعية فخارية متنوعة ، وبرتقالية وخبز واشياء رصدها فيلازكوز ، وقد لونت هذه الاشياء باسلوب دقيق على نحو غريب من الكد والاجتهاد .

لقد ضرب فيلازكوز على الوتر نفسه في لوحتيه التاليتين ـ المسيح عند ايماس ـ و ـ المسيح في بيت مرثا وماري ـ حيث ركز فيهما على انواع بسيطة من الاطعمة وجعل احداث هاتين اللوحتين وما فيهما من ادوات تدور في مطبخ بدلا من مطعم بسيط كما في ـ وجبة غداء ـ او ـ الموسيقيون الثلاثة ـ . اما ما حواه هذا المطبخ من قطع الحياة الصامتة فهي عين ما استخدمه في اللوحتين السابقتين : آنية فخارية ، وحاجيات المطبخ وادواته ، ونتعرف على مثل هذه الادوات كالهاون النحاسي الذي يواجهنا في لوحته ـ عجوز تقلي بيضا ـ وكذلك الابريق الفخاري الاسمر نفسه وقد امتلأ زيتونا ، ولا يغرب عن البال ان هناك

اختلافا بين هاتين اللوحتين ولوحة ـ شابان يتناولان طعامهما ـ اذ لا نرى في هذه اللوحة الاخيرة طعاما مهيئا ولا مؤونة ولا غطاء ابيض للمائدة ، ولكن ما نراه لا يتعدى خوانا بسيطا على اشد ما تكون البساطة بل نقول خوانا فقيرا ، عليه ادوات قد غسلت والى تلك المائدة جلس الشابان . ان هذا الوضع المزري لا نجد له تفسيرا الا في كتب ـ ادب التشرد ـ وبالضبط هذه القطعة التي يصف فيها ڤايسنت اسبينال احد اولئك البائسين : كان يأكل كما يأكل المتوحش من الصقور ، صقور تمتلك يدا تلتهم طعاما ، لاسادة يستريحون الى موائدهم » ان استخدام صورة ـ الصقر ـ زيادة في دقة وصف من حرم من الطعام ولاقى ما لاقى من المذلة في الحصول عليه . ان مثل هذا لا ينتظر مائدة فلا حاجة به الى صحن وسكين او شوكة ، وهذا بالضبط ما حاول فيلازكوز ان يضبطه لنا رؤية وتبصيرا بريشته ، فقد انتحى هؤلاء جانبا عن المائدة قد يكون تحتها ، فيلتهمون ما بايديهم منحنين عليه ومغتنمين فرصة قد لا تعوض . وقد شخص فيلازكوز ذلك الجشع بحركاتهما حيث انحنى كل منهما على صاحبه متقابلين وقد تدلى من هذا الوضع المزري كانهما يشيحان بوجهيهما خجلا من هذا الوضع المزري ومما يرتدون من اسمال رثة كالسترة التي تمزق منها كماها وقد اصفرت عند احدهما واما الاخر فيكفي ان نلمح منه ياقة قذرة لا توحي بانها كانت بيضاء يوما .

هؤلاء هم الذين اسماهم الناس ـ قراصنة المطابخ ـ الذين تتلخص ممتلكاتهم في مال يحصلون عليه من رجل يعينونه على ايصال متاعه من السوق او من غسل الصحون او خدمة قصيرة في مطبخ . فلا يغرب عن البال اننا هنا نقف مواجهين اوجها سودها فحم المواقد او سودها تلميع النحاس . ولا نستغرب انها لصدفة سعيدة تملأ نشوة من اسود وجهه بفحم المواقد او تلميع النحاس ان يقبض بكفه على لقمة طعام سنحت له ، لذلك قد نجده سارقا او شحاذا او مخادعا ولكنه ليس ممتهنا لكل هذه الاعمال ، اذ ان لمثل تلك المهن قوانينها ورجالها المتفننين بل لها نقابات في القرون الوسطى ، ولها قيود لا يرتضى مثل هؤلاء المشردين ان يلتزموا بقيودها لانهم طيور حرة طليقة ترفض الاقفاص .
واذا كانت لوحته ـ وجبة غداء ـ تمثل معيشة هؤلاء المشردين عالة على الاخرين من خلال ممارستهم لخداع وعمليات تضليل ، فان ـ شابان يأكلان ـ سلطت الضوء على المشردين ـ هذه الطيور الحرة التي تعاف الاقفاص ـ حيث معاناتهم وصراعهم العنيف مع الجوع والاذلال والحرمان لقاء لقمة واحدة يدفعون بها غائلة جوع يوم واحد .

ان هناك اختلافات في طريقة الرسم عينها ايضا ، فلقد اشغل فناننا الجهة اليسرى من لوحته ـ شابان يأكلان ـ بالحياة الصامتة بينما كان حذرا في اختياره وكان حذرا ايضا حين وضع الحياة الصامتة في لوحة ـ وجبة غداء ـ بعناية فائقة لكي يمنح ادوات المطبخ البسيطة تاثيرا بالغ الاهمية ، بتدرج لوني ينسق بين الاسمر والاخضر الغامقين ، وانه منح لونا اخضر واصفر غامقين ايضا امتزجا متناسقين مع الحياة الصامتة نفسها ومع شخصيات اللوحة والشابين .

ان المرء ليذهل من تمكن فيلازكوز المدهش في منح كل ما في اللوحة من اشياء تفرده وخاصيته وتفصيله جوهرا وشكلا خارجيا بتميز دقيق ، ابتداءا من حافات الاواني الدائرية المذهلة برقتها وانسيابها او في تعامله الانيق مع العنق الاخضر المكسور للابريق الطيني الاحمر وانتهاءا بصياغته للطبيعة الاصيلة الخشنة لقشر البرتقالة الذهبي ، والمؤرخون لم يولوا سر هذا الانتباه الغريب ظهورهم ، بل حاولوا الدمج بين هذا الانتباه المحبب من فيلازكوز للادوات اليومية البسيطة وبين تلك البراعة الحادة في الالتفات لهؤلاء المشردين الذين ملكت عليهم بطونهم الخاوية دنياهم فأيقظت فيهم التذاذات حية لكل الادوات المادية الاساسية في الحياة مع ان ما يتبادر الى الذهن هو العكس تماما ، اذ ان من كان الجوع شاغله الاول لن يجد ميلا ، بل يجد في نفسه احتقارا لاهتزازات اللون وجوهر الاشياء الا ان فيلازكوز قد ركز كل امكاناته واهتماته تماما على الرؤية الفنية للوحة حتى وان كانت هذه اللوحة تمثيلا لمجرد مشرد اي من سلسلة ـ البودكون .

وبرغم ان لوحة ـ شابان ياكلان ـ رسمت باسلوب متواضع الا ان جوهر الاشياء قد انجز بدقة ورشاقة على جانب كبير من الروعة الفنية ودقتها ، فعلى حافة السرير ينتصب ابريق فخاري صغير زجج جزؤه العلوي بلون اخضر ذي بريق ابيض ، وعلى القرب منه يشع لون اصفر من مدقة الهاون البرونزي الاصفر ، والى جانب هذا فان الظلال الساقطة على الاواني الفخارية الرصاصية ما زالت مسودة وكثيفة ، كانها تحاور قتامة وجه الشاب ذي السترة الرصاصية الذي يواجه المشاهد ، اما الجانب الايسر من المائدة ، فعليه اناء فخاري من الطين الاسمر الذهبي ، وقمة كل ما ذكرنا انفا يتربع اعلى وانضج مراحل تركيب الالوان ، اذ تستوقفنا برتقالة باوراقها الليلية الخضرة قد استقرت على عنق الابريق وصارت غطاءا طبيعيا هو رمز لطراوة الاشياء وطبيعتها مستعيضا عن سدادة صناعية ، وتجلت تلك الطراوة في الشكل الذي اظهرت روعته توزيعات الظل والضوء ، حيث انيرت البرتقالة فاستقلت بانحرافات الضوء وانعكاساته القوية وان الظل قد ازال كل اسوداد قد يعلق بها ، فاضحت متشربة بذلك اللون البهيج وهو يتجلى من خلال تعارضه مع اوراقها الليلية

أولا ومع تدرجات لون الهاون البرونزي الداكن والوان ما على المائدة من خزفيات ثانيا ، كل ذلك جعلها تبدو على ذلك الارتفاع والتميز بين الجميع وزادها بهاء توازن اللون وتناغمه في كل ما احتوته اللوحة . وعلى العكس ما نجده في ـ بهو وجبات الطعام ـ من ان اللون البرتقالي الذي يلفه نوع من الرمادية والذي يوحد نظام الحياة الصامتة في اللوحة يعتمد اساسا على ارهاف الاختلافات فيما بين الالوان نفسها ويظهر في تلك الضربات الخفيفة من فرشاة عقدت الصلة حميمة بلوحته ـ الموسيقيون الثلاثة ـ

دعنا نتفحص التغيرات التي جلاها فيلازكوز ، وبسببها تبدلت العلاقة بين الشخصيات المرسومة وبين الاحساسات العامة في الرسم ، فاللوحة ـ وجبة غداء ـ الموجودة في بودابست من صنف ـ البودكون ـ ترينا شابا وكهلا جالسين الى مائدة ، وقد بانت صفحة خديهما ، وتوسطتهما صبية تصب خمرا في الكأس للشيخ .

ان مظهر الشيخ لم يطرأ عليه تبدل خلال مسيرة الفنان في رسمه لهذه الشخصية ، حتى في طيات ردائه التي جاءت متفقة تماما مع كل رسوماته في ـ البهو ـ وهذا يعني بما لا ريب فيه ان كل لوحات البهو لم يتخذ الفنان فيها نموذجا يحتذ به ، بل كان استنساخا من اعمال مبكرة له ، ولو ان ايماءاته قد طرأ عليها تغير او تبدل ما حيث ان يده اليمنى مطلقة هنا ، وقد اختفت حزمة البصل الطرية ، وزاد وضوح يده اليسرى للرائي وراحت ضاغطة على صدره ، فكانما راح يؤكد للشاب شيئا ، اما شاكرا له او رافضا ما يقدم له . بينما كانت يده اليمنى في الوقت نفسه ، تمتد باتزان لتناول القدح من الصبية الخادم . وهذه الشخصية انما هي جديدة تماما ، وقد حلت محل الصعلوك في لوحات اخرى . وان وضعها مشابه تماما لما قاله لازاريلو عن رسومات ـ بهو لننغراد ـ وقد طفح وجهها واكتسى بساطة وطلاقة ، اظهرتها بمظهر ربة بيت ، اعتلى راسها غطاء ابيض ثبت غدائر شعرها الجامحة ذات البريق البني في مواضعها . هذه الفتاة احتلت مكانا مركزيا من اللوحة فجمعت ، في مكانها هذا ، شعث الشخصيات ووحدتها في تركيب يحمل شرعية ، وبرغم قصر الراس المتأني من انحنائه ومن الظلال المتساقطة على صفحة الوجه نلمح في اي عالم من الخيال تهاجر تلك الفتاة وهي تشخص ببصرها نحو الشراب الذي تسلسله يداها من القارورة ، وقد غرقت في بحر ما تصنعه بينما كان وجهها المحمر ذا ظلال شفافية الرؤية جسور تتجمع متحدرة في اسلة انفها واستدارة خدها الايسر تخضبت كذلك بالظلال ، وقد بانت بانعكاسات الضوء على ياقة قميصها الابيض ، فغطاء راسها تلون بالابيض المشرق الرقيق ، وبهذا فهو مضاد تماما لضربات فرشاة الفنان لغطاء راس فتاة لوحته ـ المسيح عند ايما ـ الانكليزية . التي رسمت في وقت مبكر عن لوحته تلك .

وهنا في هذه اللوحة يستبدل الفنان ذلك الفتى المحدق بخبث الينا يستبدله بشاب ذي شارب قصير اسود ، وقد جلس محاورا جليسه الشيخ بسحنته وجهه البسيطة وطبيعته السمحاء التي سلخت كل اثر وشبه بذلك الانطباع المقيت الذي يذكرنا بما ارتسم على وجه احد شخصياته في رسوماته ـ بهو الغداء ـ ذلك الشاب يتطلع الى الامام ليستحوذ على طعام جليسه بالمجان ، بينما كان هو نفسه مضيفا لجليسه الشيخ ، انه يحاول اقناعه بترك خمره الابيض الذي صب توا في الكأس ، ليجرب نوعا اخر من الخمر الاحمر هذه المرة ، ومن الواضح انه احسن الانواع واغلاها ، يتضح هذا من خلال حرص الفتاة عليه وهو ينحدر خيطا رفيعا من زقه الى حيث مستقره في الكأس ، كل ذلك يفضح لمحة الشجاعة التي استحثت الشاب ، بالضبط رفعه اصبعه لا ليشير الينا بل الى جليسه الشيخ وقد كان الشاب في كل ذلك اروع ما يمكن ان يصوره نموذج في الظلال التي استقرت في اخاديد خده ، واثر من السواد يكاد لا يلمح ثم يتدرج بالانتشار نحو العنق والذقن ، بينما كانت حركة عضلات وتجاعيد وجهه ورقبته وتغضنات شفتيه شاخصة للعيان على نحو بين من الضوء الذي سلط بجلاء لهذا الغرض ، وكل ملمح من ملامحه ، سواء انحناء الاجفان او طريقة انفتاح الفم ، وطريقة تحديق كل الوجه الذكيه ، لا عينيه وحسب ، منحته حيويته وانطباعه الطبيعي ، ذلك الانطباع لامرىء يستجدى اي فرد بكلمات يرفدها ذلك التعبير وايماءاته .

وهناك لوحة لفيلازكوز ـ تمثل صورة لراس شاب لم تعرف من قبل الباحثين على الوجه الدقيق ، حيث قيل فيها انها دراسة من قبله لوجه ، الا ان الدراسة تطورت فاضحى الدليل قاطعا في ان تلك الصورة لم تكن الا صورة ـ فيلازكوز ـ نفسه في شبابه ، وما يهمنا من هذه الفكرة الاخيرة هو المقارنة المستقاة من اختلاف بين هذه الشخصية السمحة هنا وبين نفس الشخصية في لوحات مبكرة ، تطالعنا فيها بملامح كريهة لئيمة ، ويجدر الانتباه هنا الى ان الاختلافات ببين الشخصيتين قد انصبت بصورة اساسية على الراس ، فقد ظل لون السترة المتفحم هو عين ما كان يلبسه نفس الشاب ـ في لوحات بهو الغداء ـ الا ان الفنان لوّنه بمهارة ادق ، وبان نسيجه اكثر اشراقا والطف حباكة ، ويصدق هذا بما لا يقبل الشك على ياقته الملونة بالابيض السمائي المليئة بالتغضنات البالغة الصغر .

ويرجع الفضل في كل ما طرا من تعديلات في الموضوعات سواء في تركيب الموضوع ام في شخصيات اللوحة الى امر نذكره لا من اجل الطرافة او اللعب بالالفاظ ـ كما يقال ـ ولكن من حيث الخطورة التي

تتجه نحو ايجاد علاقة وسبب جبارين بين صور الاشخاص في اللوحات وبين ما ينبؤنا به التفحص الشديد للنماذج الشعبية حيث تعيش حياتها اليومية ، والخروج بملاحظات واستنتاجات خطيرة ، وهكذا تحقق نماذج فيلازكوز نموا الى حيث لا يسعى متجها نحو اثراء هذه الناحية وتخصيبها ، وقد توج فناننا هذه الناحية باعجوبته الفذة ـ سقاء الماء في اشبيلية .

ان تعامل فيلازكوز مع الطبيعة الصامتة لهو دلاله على وصوله الى باب من نضج الاسلوب في معالجة التفاصيل الفنية بشكل غير بسيط . فبينما تتجه محاولات هؤلاء وخداعهم الخبيث نحو مشهد ساذج يظهر فيه المحتال قد استضاف اخر فان بنية الصورة قد تغيرت الان حيث تقلص ارتفاعها الى النصف قياسا بالصور المبكرة كما ان الموضوعات الجديدة لا تتطلب رسما لغطاء الرأس ، والياقة المعلقة هي والسيف على الجدار صارت رافدا لتثير في الشاهد الى أن ذلك الشيخ لم يكن الا عابر سبيل . وعلى العكس فان الحيز او ارضية اللوحة قد كرست لطاولة الطعام وصارت الطبيعة الصامتة تعتلي مكانا ذا اهمية في توازن اللوحة وصارت ترسم بمهارة من فرشات لاجل ابراز تداخل اللون باللون ، تصحبها علاقات متزنة متوازنة ، وتأخذ منضدة الطعام بالصغر وتتراجع نحو اعماق اللوحة بينما تبدو نهاياتها شاخصة ، ولم يحاول الرسام تذويبها باستخدام الظلال العميقة او باخفائها باشياء من الطبيعة الصامتة نفسها او باجزاء من اذرع الجالسين اليها . وغطاء المائدة نفسه يشكل توازنا لارضية اللوحة بلونه السمائي البهيج ، وبامتلاكه هذه البهجة فقد لعب دورا مهما في تركيب وامتزاج الوان اللوحة ، وكذلك فان ـ فيلازكوز ـ اضاف تفجرا للوحته بلون البرتقالة الذهبي الذي اسهم اسهاما فعالا في توحيد كل الوان الطبيعة الصامتة .

الا ان تلك الموضوعات قد داخلتها تبدلات ايضا من ذلك مجموعات شخصية في مدريد لجماعة من هواة اللوحات ، كأن تحل ليمونة محل رمانة ، بينما كانت موضوعات الحياة الصامتة ـ في بهو بودابست للوحات وجبة غداء ـ قد توزعت الوانها بين الاصفر الغامق والاحمر البرتقالي ، كل ذلك ، في سبيل ابراز لون غطاء المائدة السمائي المشرق الرهيف ، لذلك كان وضع الليمونة قلقا ضمن هذه الحلقة من الالوان ، ويصدق هذا ايضا على استبدال قطعة سمك السردين ذات اللون البني المائل الى السواد باللون البرتقالي الذي يأخذ بالتدرج نحو قتامة متدرجة ايضا ومتجهة نحو الذيل الذي ظهر كالمحروق ، ويناسب كل ذلك العسل الغامق، اذ جاء جميلا متناغما مع لون لب احد نصفي البرتقالة ، ولا ننسى البرتقالة الاخرى التي احتلت جانبا من المائدة وقد زانتها اوراق الغصن الذي انتزعت منه ، وقابلتها مملحة نحاسية صفراء بهيئتها الدائرية الصلبة ، وهنا ينتزع الفنان اعجابنا بالمقدرة الفنية الفذة على ابراز ثراء تدرج اللون فيها وعلى التعامل الفني في اظهار جوهر سطحها الخشن ، كل ذلك بلغ حد الكمال خلال توزيع الظل والضوء وانعكاساته ومن الملاحظ ان عملية انكسار الضوء وانعكاساته تحضى من فيلازكوز خاص في قدرته على منح زجاج الكاس شفافية تشف عما تحتويه من لون السائل ، ولكي يوغل ابعد من ذلك فانه يفجر دور الضوء سواء في الخمر الذهبية داخل الكاس او على حافته ، وفوق ذلك فان عينيه لم يفتهما ان تراقبا حركة السائل حين ترسم تلك الحركة مجرى احمر يتدفق من ذلك الخمر لحظة سكبه من الزق الى الكأس فرسم فقاعاته على السطح حيث صارت وردية في داخله ، ومما زاد من شفافية الكأس هو اللون الابيض السمائي لغطاء المائدة .

ومن اشارات ـ فيلازكوز ـ الى البساطة ، رأس الفجل الطويل الذي اضافه فيلازكوز وضمه الى قطع الحياة الصامتة يدل على التضلع المطلق حين تشد تلك العبقرية اواصر القربي بين كل الالوان ، فالجزء الاخضر منه تتغلغل فيه خضرة رصاصية ، وهو يتدلى من فوق حافة المائدة ، ويتوزع جذره لون وردى مائل الى السمرة يتدرج ابيض وضيئا عند الوسط ، ثم يتغير الى الوردي الفاتح فالاخضر الشفاف الرشيق ليصير عند اسلته المستدقة ابيض ناصعا ، ونخلص من هذا الى ان نغمة السمائي الاشهب قد عمد اليها الفنان ووضعها نصب عينيه حين لون معدن السكين المبتذل الرخيص ، وحين جعل حافة زجاج القدح سمكية لينزل به من علياء الاقداح الرقيقة الثمينة الى منحدر اقداح هذه الطبقة المشردة . وهناك علاقة وطيدة بين لون البلور رصاصيا وغطاء المائدة سمائيا ابيض ولون سترة الشيرخالسمائية. وتتجلى المهارة في التلوينات المتواشجة بين البرتقالي الذهبي والاصفر المشرق ولون العسل الشمعي المصفر ، وتموجات الاسمر المحروق ، كلها تندمج مع طريقة تظليل سترة الشاب ، وقد جاء لون ثمرة البرتقال المشرق استجابة عذبة سواء في لون السمكة القاتم الذي بدا كالمحروق ام في لون الخمر المحمرة ، وكذلك في لون رداء الفتاة الاسمر .

هذا اضافة الى ان كل اعمال فناننا ـ وجبة غداء ـ يجب مطالعتها ، والانشداد لها عن كثب للوقوف على حقيقتها ، ولاعطائها ما تستحق من اهلية ، ولصياغة فكرة عن مثل هذا العمل الجبار ، اذ ان كل ما يكتب شيء ورؤيته شيء آخر .

ان لوحات ـ البودگون ـ التي نبعت من مدينة ـ فيلازكوز ـ اشبيليه قد حظيت بدراسة عميقة لانها تمثل مرحلة رفيعة في تطور مقدرته الفذة في الرسوم

الزيتية وهذه المقدرة تتمثل في اذابتـه لكل معضلـة في الهيئة التركيبية للوحة ، وفي اشغاله للفراغ وفي استخدام لمعان الضوء وتوزيعات الظل والضوء واختيار النمـاذج وكل تلوين اللوحة بصورة عامة ، وفي معالجة التفاصيـل الفنية في رسوماته ، كل ذلك حظي باعجـاب من علمـاء الرسم ويتجلى الاعجاب في امرين : اعتماده على عبقريـة أنجلو واستقلاله عنه اولا وباتحاده الروحي باهل جلدته الاسبان ايام محنتهم الممضة في القرن السابع عشر ثانيا .

ان محتويات لوحاته ـ البودكون ـ على كل حال تحتل جانبا كبيرا من الاهمية لانها اسـفرت عن معانيهـا الاخلاقية والجمالية ، وعن الدور الذي لعبته في تشكيل وجهة نظر فيلازكوز الفنية في الصدق الراسخ والعـذب للحياة واخلاص للفن لا يتزعزع .

ولكن من العسير على فيلازكوز شابا ان يتجاوز رقة المثاليين الغالبة واستخدام الصيغ التقليدية والاعراف السائدة لدى اعمال رسامي اشبيليه المعاصرين له ، من الذين كانوا منشغلين بمناصب تمنحهـا لهـم الكنائس والاديرة ، وحين اقول منشغلين فانني اعني بكل مـا في الكلمة من ثقل ومعنى ، وصفحا عن كل ذلك فقد ساعدت لوحات ـ البودكون ـ فيلازكـوز ، اولا في فتح طريـق واسعة نحو دراسة واعية للطبيعة ، وثانيا في تعلمه فـن الرسم اعتمادا على الكد والمثابرة بمراقبة حياة البسطاء اليومية مراقبة جادة واعية . وقد كان له ذلك فيما ظهر لنا خلال رسمه لموضوعات يومية عادية . ومن خـلال رسمه لمثل هذه الموضوعات طور الرسام الشاب المشاعر الرهيفة للجمال الشاعري للعالم من حولنا .

ان الروح الديمقراطية لفن فيلازكوز لا تكمـن في اختياره لموضوعات ـ البودكون ـ ولكنها تكمن ايضا في طريقة ايصالها لنا بصورة مثلت لنا كل تفكيره وتكويناتـه وارائه بما حوله ، مخالفـا بذلك اكثر معاصريـه الذين اعتقدوا ان مشاهد الحياة الوضعية لا تلائم الموضوعـات الفنية خصوصا فن الرسم ، ولكـن فيلازكـوز اعتنق العكس واقتنع بان هذه الموضوعات هي التي تستحق منه المكان الامثل في عالم الرسم ، وهكذا نجدهـا في المكـان الامثل من اعمالـه ونجدهـا ممثلـة مراقبـات فيلازكوز لوجوه البشر بامعان حيث لا تتعدى شخصياته ان تكون نماذج لخادم او بائع ماء ، ولم ينس ان يلون تلك الوجوه القاسية وقد لفحتها الشمـس ، ولا ننسى انـه صب اهتمامه على اظهار ملابس شخصياته نظيفة ، ذات مذاق فني ، وهو خلال هذه الجولة قد عامل الفقراء والبسطاء الشعبيين باحترام بسبب بسيط وهو امتلاكهم لشعور المرهف باحترامهم لانفسهم وهؤلاء هم مواطنو الشـعب الاسباني واصدق مثال على ذلك رائعته سـقاء المـاء في اشبيليه . حيث خلد فيها تلك الشريحة من المجتمـع ، ومن المعتقد ان هذه اللوحة هي من اخريات اعماله التي لازمته ولازمها حين رحل من مدينة سيفيل الى مدريد .

ان كل الحياة الصامتـة التي اختارهـا فيلازكوز كانت اختيارا على جانب كبير من الدقـة على بساطتهـا كادوات المطبخ والاواني الفخارية ، وقد اظهرها فيلازكوز بارزة تلفت الانتباه ، ومحتفظة بتفريد غريب ، وعلاوة على ذلك فقد شاركت في خلق جو اللوحة العـام . وفي سقاء الماء في اشبيليه نرى السقاء ينظر الى الصبي الذي بجانبه مفكرا ومحدقا فيه بثبات ، وهو يناوله ماء باردا رائعا في تلك الايام القائظة من ايام صيف مدينة اشبيليه، وقد التمعت قطرات الماء كالجواهر على حافـة القـدح الزجاجي الرقيقة وهي تتحدر رقيقة انيقة على اشد ما تكون نظافة على سطح الاناء الفخاري الرصاصي الخشن ، هـذه البراعـة في لوحاتـه واخص موضوعـات الحيـاة اليومية للبسطاء التي عكف عليها في تلكم اللوحات قـد اخذت نصيبا كبيرا من راحتـه وكـده وصـولا منه الى الكمال .

خلال مسيرة فيلازكوز في طريقه هذه فان فنه قاسي جلدا وصبرا في معالجة قضاياه بسلسلـة من العمليـات ليكون بذلك علامة وانعطافا في عالم الفن ، وان فرشاتـه استطاعت ان تتعزز وان تحرز اخيرا ذلك التنوع المدهش، وكذلك فان مقدرته الفنية اكتسبت تذوقا حرا في ابداع ثروة العالم تلوينا وشكلا ، والان فان الحقيقة الاساسية التي هي الغاية الاسمى لفنه تكمن في تلك المرحلـة التي انجز خلالها لوحات ـ البودكون ـ ، التي ما كان لهـا ان تتغير وهي تعيد خلق الحياة في حقيقتها الاعمـق على قطعة من الجنفاص .

من الادب الافريقي

ايامها الثلاثة



☐ عثمان سمبيني

☐ ترجمة: حسن الطاهر زروق

ما اغرب واصعب ان تحاول تقديم كاتبا فنانا لقراء العربية، لكنه يسبقك فيبرز في فن جديد غير فن كتابة القصة . يتحدث عنه أهل الفن الآن بوصفه واحدا من ابرز مخرجي العالم الثالث السينمائيين . جاء الى عالم السينما بعد ان اصبح كاتبا بارزا وحقق شهرة يستحقها في داخل بلده وفي خارجها . استهواه هذا الفن الجماهيري التعبيري فرأى وهو الكاتب المعروف ان يبدأ من أول الطريق . في فترة بين الشباب والكهولة اصبح طالبا في احد المعاهد السينمائية بالاتحاد السوفيتي ليتعلم أوليات واصول هذا الفن قبل ان يقوم فيه بتجاربه الخاصة . حتى الآن اخرج عثمان سمبيني عددا من الافلام القصيرة والطويلة ، كان من بينها القصة التي سبق أن كتبها هو واسمها « الحوالة البريدية » والتي يسخر فيها من البيروقراطية والاخيرة ليست مشكلة افريقية بل عربية ايضا ونعاني منها كثيرا – اخر اخباره مشاركته في مهرجان الافلام الدولي بقرطاج في تونس شهر تشرين تشرين الثاني الماضي بفيلم من انتاجه، كما سبق ان شارك باعماله في مهرجانات سينمائية عالمية اخرى .

ليس بهذا الجانب وحده كان اهتمامي

حينما ترجمت له هذه القصة الى لغتنا العربية كمحاولة للتعريف بالادب الافريقي الذي يحفل بروائع في شتى فنون الادب ما زال المامنا بها قليلا أو قاصرا حتى هذه اللحظة . لابد من عمل شيء حتى لا نظلم هذه القارة الكبيرة أو نظلم انفسنا معها . ان اكثر الادب الافريقي ـ لظروف خاصة ـ كان قد كتب أصلا باللغات الانجليزية والفرنسية والاسبانية ، كما ترجم قدر كبير منه الى لغات أخرى وخاصة الى الفرنسية والانجليزية . لهذا لن يكون تقديم الادب الافريقي لقارئنا العربي أمرا مستعصيا أو شاقا ، ما علينا سوى أن نترجمه الى لغتنا واختيار اجوده فنيا وانسانيا .

اما عن المترجم لـه فنقول انه قد ولد في عام ١٩٢٣ بالسنغال في اسرة فقيرة الحال حينما كانت بلاده مستعمرة فرنسية. في الخامسةعشرة منعمرهعمللكسبقوته في صيدالسمك. بعد ذلك سافرمن قريته الى عاصمةالسنغال((داكار)) وعمل في حرف مختلفةمن بينها أعمال البناء والميكانيك وغيرها . في عـام ١٩٤١ جنـد في الجيش الفرنسي وحارب في افريقيا وفي قارة اوربا . بعد تسريحه من الخـدمة العسكرية عاش في ميناء مارسيليا لاكثر من عشر سنوات كعامل نقل على ارصفتها . نشط في أوساط العمل النقابي واصبح من قادتـه في ذلك الميناء الفرنسي ـ ثم عاد الى بلاده السنغال فلم يهدأ وسافر في كل أرجائها يتعرف عليها من جديد . ابعد من ذلك فانه قد سافر على اقدامـــه في الاقطار الافريقية المجاورة ، يرى ويسمع ويرصد انطباعاته عنها ـ ظل عثمان سمبيني يكتب ويكتب قصصه الجميلة وقد وجـد من تجارب حياته المتنوعة الثرية كنزا يمنح منه فيجعل ذلك لما يكتبه أصالة وصدقا فنيا وواقعيا . اما القصة التي ننقلها عنه هنا فيمكن ان تحدث في بعض اجزاء الوطن العربي رغم ما تكون المراة العربية قد حققته في أماكن أخرى من ساحتنا الكبيرة ـ انها قصة منحازة تماما للمـرأة المضطهدة بصـورة فنية مقنعة غير مباشرة وذلك ابلغ واروع .

« ح . ط . ز . »

☐ رفعت وجهها المهزول وشملت نظرتها البعيـدة ماوراء فوضى المنازل ، بعضها من الآجـر ومن القش وبعضها من الحديد المطلي بالزنك : في بطء تمايلت في النسيم أوراق أشجار جوز الهند وفي فكرها كانت تسمع حفيفها الخافت . كانت « نومبي » تفكر في « أيامهـــا الثلاثة » ولها وحدها ثلاثة أيام يكون فيها زوجها مصطفى لها وحدها .... مضى وقت طويل قبل ان تحس بمثل هذه المشاعر . يكون لها مصطفى ! هدهدتهـــا الفكرة ، تشكو من مرض في القلب ومازالت تحس بشيء من الألم ، لكنها كانت تخدر نفسها في اليومين الاثنـين الماضيين بأخذ كميات اكبر من الدواء مما كان مقررا لها. شراب لذيذ ينزلق بسهولة وحالا تشعر بأثره المفيد . برقت عيناها اللتان كانتا مثـل عروة الزرار برمـوش كالخيوط المهترئة في مجموعات من ثلاثة وخمســـة ، البيضاء منها في لون سن الفيل العتيق .

سالتها عايدة : « ماذا بك يا نومبي ؟ » ، وعايدة جارتها من البيت الملاصق وكانت تجلس عند بـــاب حجرتها .

اجابت « لا شيء » واستمرت في تقطيع شـــرائح اللحم النيء تساعدها أصغر بناتها .

صاحت عايدة : « آه ، انها ايامك الثلاثة » ، تضمنت كلماتها معنى لم تستطع ان تسترسل فيه أمام البنت الصغيرة . تابعت قولها : « تبدين في صـــورة جميلة تمنع الناسك من القيام بصلاته بصورة سليمة » .

انزعجت قليلا واحتجت : « احترسي عائدة فيما تقولين » .

لكن ذلك كان حقيقة ، صبغت نومبي شعرها وطلت يديها ورجليها بالحناء وايقظت الاطفال مبكرين في ذلك الصباح ليفسحوا لها لتجعل غرفتها نظيفة تماما، لم تكن متقدمة في السن لكن توالي الحمل ـ لها خمسة اطفال ـ وحالة قلبها قد اهرمتها قبل أوانها . قالت نومبي للفتاة : « اذهبي واسألي (لايتي) ان يعطيـــك بخمسة فرنكات ملحا وزيتا بعشرين فرنكا . اخبريـه انني قد ارسلتك وحينما يعود أبوك الى هنا عند منتصف النهار سأدفع له » . نظرت بعدم رضى الى شـــرائح اللحم في قعر الاناء .

ذهبت الفتاة بالزجاجة الفارغة وقامت نومبي على رجليها . كانت نحيفة متوسطة الطول . دخلت الى كوخها المكون من غرفة واحد والقليلة الاثاث . هناك سرير بغطاء ابيض وفي ركن منه منضدة عرضت فوقها آنية من الصيني غطيت الجدران بصورة وصور مكبرة لاصدقاء واغراب في اطارات من الكرتون .

عندما خرجت مرة اخرى اخذت الموقد المغربي وراحت تشعله عادت بنتها من مهمتها .

سألتها نومبي : « هل اعطاك اياها ؟ »

ـ « نعم يا أماه » .

جاءتها امرأة مرت بالفناء بين البيوت : « نومبي انني ارى انك تعدين طبقا شهيا » .

اجابت : « نعم ، انها أيامي الثلاثة . اريد ان اعيد بهجة الايام الماضية حتى ليظل يذكر مذاق الطبق لعدة دورات قمرية فينسى طبخ زوجاته الاخريات » .

قالت المرأة التي كانت تتمعن في المحتويات : « آه ، آه ، لكي يظل حلقه يشتاق لاطباق أخرى مقبلة » .

قالت نومبي بشيء من الافتخار في صوتها : « اشعر بأنني بحالة حسنة » . امسكت بيد المرأة ومرت بها فوق خاصرتيها .

ـ « ارجو ان تقولي هذا في صباح الغد ..... »

صفقت المرأة بيديها وكأن ذلك اشارة او نداء اذ جاءت نسوة اخريات واحدة تحمل آنية معدنية واخرى آنية ذات مقبض ، قرعن عليها واخذت المرأة تغني :

« عبدتك لا لجمالك
اعبدك لا لجمالك
لكن لعمودك الفقري » .

في لحظات قليلة ابتكرن رقصة عنيفة لهذا الترديد وفي النهاية انفجرن ضاحكات وهن يزفرن ويتصببن عرقا . اندفعت واحدة الى غرفة نومبي ونادت على الباقيات .

ـ « لنبعد السرير ! لأنهما سيحطمانه الليلة ! »

ـ « انها على حق . غدا ستصبح هذه الغرفة .... »

شاركت كل امرأة بتعليق ماجن مما جعلهن ينخرطن في ضحك مجلجل ، ثم تذكرن ما عليهن من اعمال وبذلك انتهت تسليتهن وعادت كل واحدة الى مشاغلها العائلية. شاركت نومبي في الضحك وعرفت ان هذه المعابثة الصاخبة انما هي مما اعتاده مجمع البيوت هنا ولم يسلم منها احد . بجانب هذا فانها قد كانت في حالة غير عادية كما يعرفن جميعا . تعاني من حالة في القلب وزوجها يهملها بشكل مكشوف ، لم يرها مصطفى منذ اسبوعين . طوال هذا الوقت كانت تأمل انه سيأتي للحظة على الاقل . حينما ذهبت للمستوصف الخاص بالنساء والاطفال اجبرت بنتها الصغرى على ان تمكث في البيت حتى اذا ـ هكذا كان عقلها يعمل ـ جاء زوجها استبقته الطفلة حتى تعود . كان يجب ان تذهب للمستوصف اليوم مرة اخرى ولكنها قد انفقت ما لديها من مال قليل في الاستعداد لمصطفى . لم ترد أن تكون ادنى في تقديره بالنسبة لزوجاته الاخريات أو أكثر بخلا. لم تهمل واجبها كام ولكن واجبها كزوجة يأتي أولا في بعض الاحيان .

تصورت كيف ستغدو الثلاثة أيام القادمة ، بالفعل قد ملأت ايامها الثلاثة كل أجوائها ، نسيت مرضها واعتلال طفلها الرضيع ، بالف صورة مختلفة فكرت في هذه الايام ، لن يذهب مصطفى قبل صباح الاثنين في خيالها استطاعت ان ترى مصطفى ورجاله يملأون غرفتها وتستطيع ان تسمع نكاته ذات الايحاء : « لو كانت زوجة مثالية .... » ضحكت بين نفسها . ولماذا لا يكون الحال هكذا بالنسبة لكل امرأة ـ زوج لها وحدها ؟ ، عجبت لماذا لا يكون .

انقضى الصباح بوقعه المألوف وصارت ظلال اشجار جوز الهند وظلال الناس اقل طولا وحينما اقترب منتصف النهار شغلت الزوجات باعداد الطعام . في فناء المساكن انتصبت كل واحدة تستعد للترحيب بزوجها . لعب الاطفال هنا وهناك وترددت في الهواء أصوات الامهات تناديهم . قدمت نومبي أكلة سريعة لاطفالها ثم بعثت بهم للخارج مرة اخرى . جلست في انتظار مصطفى فهو يصل في أية لحظة ..... لن يتأخر كثيرا الآن .

مضت ساعة واخذ الرجال يعودون الى عملهم وسرعان ما خلا الفناء من عنصر الذكور ، وبعد نومة طويلة اجتمعن تحت أشجار جوز الهند وتصاعد صوت ثرثرتهن بالتدريج .

تعبت نومبي من الانتظار فكفت اخيرا عن المراقبة، بعد ان ظلت ترقب قبل منتصف النهار مرتدية ثوبها المخملي البنفسجي . لم تأكل شيئا يذكر وعزت نفسها بأن مصطفى سيظهر في أية لحظة . الآن تقاوم قرص الجوع بأن توحي لنفسها بأن مصطفى قد اعتاد في الماضي أن يصل متأخراً . في تلك الايام كان ذلك التأخير لذيذا . بغير ان تصارح بها نفسها فان تلك اللحظات (التي كانت تتمدد بثقل) كانت حلوة ، لانها تطيل من لذة التوقع ، رغم انها تساورها احيانا شكوك ومخاوف : احيانا واحيانا كثيرة كانت فكرة عارها المتوقع تعذبها لان مصطفى الذي تزوج عليها مرتين قد اختار زوجة ثالثة الآن . لم يكن صعبا جدا ان تتحملها وادركت ان تلك اللحظات المعابة كانت هي الثمن الذي يجب أن تدفعه لحضور مصطفى . ثم بدأت تجري حسابا مع مسألة الزوجات الاخريات : واحدة منهن تغسل له ثيابه الفضفاضة حينما يحين دور زوجة اخرى ، أو تستبقيه طويلا حتى الليل ، وتبقيه اخرى في احضانها حتى تحول دون قيامه بواجبه الزوجي في مكان آخر .

عبست وهي تنتظر ، لم يقرب منها مصطفى منذ اسبوعين . كل هذه الافكار المؤسفة جعلتها وجها لوجه مع الحقيقة : قبل اربعة اشهر تزوج مصطفى من امرأة اصغر . هذا الادراك المفاجيء للحقائق اثار الما في قلبها ، الم الضيق . لم يمنع الاسى المتزايد قلبها من ان يقوم بدوره بصورة طبيعية بل انه كان كالشـــــخص المريض يباعد النوم بينه وبين الالم ولكنـــه بمجرد ان يستيقظ يجد الامه مازالت على سوئها ويدفع ثمن الانفراج بمزيد من التألم .

تناولت ملء ثلاث ملاعق من دوائها بدلا من الاثنتين المقررتين وشعرت بشيء من التحسن .

نادت على بنتها الصغرى : « قولي لمختار انني اريده . »

جرت البنت وسرعان ما عادت بأخيها الاكبر .

أخبرته نومبي : « اذهب وابحث عن أبيك . »

— « أين يا أمـــاه ؟ »

— « أين ؟ آه في الميدان الرئيسي أو عند واحدة من امهاتك الاخريات »

— « لكنني ذهبت بالفعل الى الميدان الرئيسي ولم يكن هناك . »

— « اذهب والق نظرة ثانية لعله يكون هناك الآن »

صعد الولد بنظره نحو امه ثم اخفض رأسه ثانيا واستدار في تردد ليذهب .

— « حينما يفرغ أبوك من طعامه سأعطيك مـــا يتبقى . انه من اللحم والآن اسرع يامختار . »

كان الحر لاهبا والسحب تسافر عاليا . عاد مختار بعد ساعة ولم يجد والده . ذهبت نومبي وانضمت الى مجموعة النساء وكن يتحدثن في هذا وذاك . لمجـــرد السؤال قالت واحدة : « هل وصل عملك العزيز » يا نومبي ؟ ، أجابت « كلا ، لم يأت بعد . » ثم اسرعت تردف : « آه ، لن يتأخر كثيرا الآن ، انه يعرف انهـــا أيامي الثلاثة » . غيرت موضوع الحديث عن عمد حتى تتحاشى نقاشا يطول حول الزوجات الثلاث الاخريـــات لكنها طوال الوقت تشتاق لان تذهب وتبحث عن مصطفى — قد سلبت ثلاثة ايام والزوجات الاخريات يعرفن هذا، ساعتها مع مصطفى وحدها هي التي استلبت منهـــا . شل حركتها التفكير في انه مع واحدة من الزوجـــات الاخريات تطعمه وتفتح صداره في الوقت الذي كان يجب ان تفعل هي ذلك ، وتستمتع بتلك الساعات التي هي من حقها هي ، واصبح عسيرا عليها ان تتصرف . لم يخطر في عقلها ابدا ان مصطفى قد اخذ الى مركزالبوليس او حمل الى المستشفى .

تعرف كيف تطبخ الوانا شهية لمصطفى لا تكلفـــه شيئا ، لم يحدث ان طلبت منه نقودا ، حقا الم تستدن لكي تجعله أكثر راحة ويجد اكلات اطيب في مكانها ؟ وفي الماضي حينما يعود على غير توقع أحيانا — حدث هـــذا مباشرة بعد ان تزوجها — الم تسارع تصنع اطبـــاق سرج من اجله ؟ كل صديقاتها يعرفن هذا .

جالت بخاطرها فكرة مطمئنة وطردت عنها هـــذه الافكار السوداء المؤذية قالت لنفسها ان مصطفى لابد ان ياتي اليها هذا المساء والتأكد من حضوره ازاح عن نفسها الفكرة القاسية التي تقول ان لحظة اذلالها تقترب. تلك الفكرة كانت عبئا ثقيلا عليها تحمل يدفع الغريق الى القاع . حينما انقشعت عنها كل الافكار التعيسة السيئة مثلما يجرف الفيضان أكوام الاوساخ من الارض لبوربدا لها المستقبل اكثر اشراقا . شاركت في حديث النسوة بحماس عفوي ولم تستطع ان تخفي سرورها واملها . مثل شيء في رزمة تعجب العيون المتسائلة ماذا بداخلها ولكنها وحدها تعرف وتستمتع بمعرفة السر وتستمد من ذلك قوة مؤاتية . قامت بدور فعـــال في الحـــديث واستخدمت فطنتها بمقدرة ، نبع هذا المرح من تصورها ان مصطفى سياتي هذا المساء جائعا ويكون لها وحدها .

في الافق البعيد فوق رؤوس الاشجـــار غـــطت الشمس سحب متناثرة لونها رمادي غامق متـــسوب بحمرة ، اقترب ميعاد صلاة العصر . انسحبت النسوة واحدة بعد اخرى الى غرفهن وصارت ظلال الاشجار اكثر اتساعا واكثر قتاما .

حل الليل ، ليل قاتم كثير النجوم .

طبخت نومبي شيئا من الارز للاطفال . اثـــاروا صخبا من أجل قدر من اللحم ولكن بغير جدوى ، كانت نومبي حازمة لا تلين : « اللحم من اجل والدتكم وهو لم ياكل في منتصف النهار » . بعد ان اطعمت الاطفـــال استحمت من جديد لتتخلص من رائحة الطبخ وجددت زينتها ، مسحت زيتا على يديها ورجليها وساقيها حتى تصبح الحناء اكثر لمعانا . أرادت ان تبقى بجانب بابها فجلست على المقعد ، امتلأت كل الغرفة برائحة العطر القوي . جلست في مدخل الساحة بين البيوت حيث تستطيع ان ترى أزواج النساء الاخريات يدخلون .

بالنسبة لها لم يكن هناك أحد .

بدأت تشعر بالتعب من جديد ، قلبها يتعبهـــا وأصابتها نوبة من السعال شعرت بشيء كالنار في داخلها ولانها تعرف أنها لن تذهب الى المستوصف في « أيامها الثلاثة » لكي تقتصد ، ذهبت واحضرت رماد الخشب خلطته بالماء وشربته . لم يكن طعمه مستساغا ولكنـــه يجعل الدواء يدوم اطول ، استطاع ما شربته أن يوقف وان يهدىء السعير في داخلها لفترة . تعذبها الخواطر التي تدور في راسها . أين يمكن أن يكون ؟ أعند الزوجـــة الاولى ؟ كلا أنها عجوز جدا ، قد يكون مع الثانية ؟ كل الناس يعرفون أنها لا تحظى برضى مصطفى ، الزوجة الثالثة هي نفسها ، لهذا لابد ان يكون عند الرابعـــة .

كانت هناك وخزات شك وعدم يقين في الاجوبة التي قدمتها لنفسها ، ظلت تؤجل ذهابها للسرير كماشق لا ييأس من الانتظار حينما ينتهي تماما زمن الموعد وتظل الدقائق الثقيلة تحبسه في المكان . في كل خطوة تمشيها توقفت نومبي واستعرضت المدينة في عقلها تحدق في كل بيت تسكنه واحدة من الزوجات الاخريات . بعد ذلك دخلت غرفتها .

حتى لا تؤخذ على غرة من مصطفى وحتى لا تضيع منها المزايا التي اعطاها لها التواليت والثياب الجميلة رقدت على السرير بكامل ثيابها في حالة استيقاظ . ارخت ضوء المصباح بقدر ما يمكن فأصبحت الغرفة شاحبة الضوء . لكن رغم جهد عقلي كبير بذلته لتظل صاحية ومع ترديدها لنفسها : « سأنتظره » فانها قد نامت . لكي تؤمن انها ستكون واقفة هناك مترقبة حينما يعبر باب الدار فقد ادارت المزلاج . بهذا تصبح الزوجة المتفانية على استعداد دائما في خدمة زوجها ، فهي تهب حالا وتبدو انيقة كأنها في ضوء النهار . فكرت حتى في ان تقوم بحركة حيث وقفت بتمرير يديها عن غير قصد فوق أعلى فخذيها لكي يسمع مصطفى صلصلة الخرزات التي علقتها حول خصرها فيثيره ذلك فينظر اليها من فرعها الى قدمها .

جاء الصباح ولم يكن مصطفى هناك .

حينما استيقظ الاطفال سألوا ان كان ابوهم قد جاء ، اكبرهم مختار وهو صبي واعد سرعان ما لاحظ ان امهلم تسوالسرير وانالاناء الذي يحتوي على الطعام مازال في نفس المكان بجانبه طبق أرز ورغيف على المنضدة لم يمس . أحس الاطفال بشيء من غضب أمهم ، انفق أصغرهم امادو وقتا طويلا في ارتداء ثيابه . اعجلتهم نومبي وارسلت البنت الصفرى الى لايتي لتشتري بنا بخمسة فرنكات . تألف افطار الاطفال من ارز ساخن ذر عليه قليل من طبيخ اليوم السابق ، ثم اعطتهم اجنحتهم كما يقال واخرجتهم جميعا ما عدا البنت الصفرى . انتبهت الى انها قد اخذت كثيرا من زجاجة الدواء وبقي فيها فقط ثلاث ملاعق اعطت نفسها ملعقة واحدة واكملت ذلك بخليط من الرماد والماء ، بعدها احست انها اهدأ .

ـ « ماذا يا نومبي لابد انك قد صحوت مبكرة منتعشة في هذا الصباح فارتديت ثيابك ، هل انت ذاهبة في رحلة بعيدة ؟ »

كانت عايدة جارتها في البيت الملاصق مندهشة لأن تراها في « أيامها الثلاثة » . ثم ادركت عائدة ما حدث وحاولت ان تصلح خطاها .

ـ « آه ، أرى انه لم يعد بعد ، انهم جميعا من طينة واحدة هؤلاء الرجال ! » تحفزت نومبي للدفاع عن زوجها : « سيكون هنا في هذا الصباح . » لكن بالاحرى فأنها كانت تدافع عن قدرها هي وتريد ان تخفي الوقت الفظيع الذي قضته .

كان نومها متقطعا اصغت فيه الى اصوات بسيطه ظنتها وقع أقدام مصطفى ، ترك هذا اثره على وجهها الشاحب .

صاحت عايدة : « أنا متأكدة انه سيأتي ! » مدركة تماما لهذه الكوميديا التي تمثلها كل النساء على التوالي.

اضافت امرأة أخرى : « ان مصطفى رجل عطوف ونبيل المنحى » وبذلك قد نكأت الجرح من جديد .

قالت نومبي : « لو لم يكن بهذه الصفات لما أصبح سيدي » وهي تحس بالفخر بأن يوصف مصطفى بهذا .

سرعان ما انتشر الخبر في كل مجمع البيوت ان مصطفى قد نام ليلته في مكان آخر أثناء أيام نومبي الثلاثة . رثت لحالها النساء الاخريات ، يتعارض تماما مع قواعد سلوك مصطفى اذ يقضي الليل في مكان آخر ، فلتعدد الزوجات اصوله التي يجب ان تحترم ان شعورا بالاحتشام والكرامة يمنع الزوجة من استبقاء الزوج يوما وليلة حينما يصبح كل شخصه وكل شيء يتعلق به انما يخص زوجة اخرى أثناء « أيامها الثلاثة » .

لكن اللعبة مع ذلك لها مكرها الذي تمارسه زوجة على اخرى على سبيل المثال ان ترهق الرجل ثم تسلمه للاخرى بعد أن يصبح عاجزا عن القيام بواجبه الزوجي. حينما تنتقد النساء نظام تعدد الزوجات فانهن دائما يلقين اللوم على الزوجات ، خاصة اللائي يمارسن لعبة حقيرة بصورة مكشوفة . تبريء ساحة الرجل فهو ضعيف وقع دائما في الشراك المنصوبة له من جانب المراة . اقتناعا من جارات نومبي بهذه النتيجة فأنهن اخذن جانبها وجعلن يسئن الى الزوجة الرابعة .

صنعت نومبي شيئا من القهوة وهي لا تشربها بسبب حالة قلبها . تعزت بأن مصطفى سيجد أشياء اكثر في بيتها واذا كان الخبز قد اصبح سيء المذاق فانها سوف تشتري خبزا أكثر عند مجيئه .

تراخت الساعات مرة اخرى ، ساعات طويلة من الانتظار اصبحت لا تطاق كلما تقدم اليوم . وودت لو كانت تعرف أين كان .....

استبدت بها الفكرة واصبحت عيناها زجاجيتين متطلعتين ، وكلما سمعت صوت رجل اعتدلت قامتها بسرعة . آلمها قلبها اكثر فأكثر لكن الالم الجسماني كان منفصلا عن العقلي ولم يلتحما ابدا ، يتناوبان بصورة ذكرتها بافانين بهلوان يمتطي صهوة جوادين مسرعين .

عند الرابعة تقريبا دهشت نومبي حينما رات زوجة مصطفى الثانية عند الباب . جاءت لترى ان كانت نومبي هناك وهي تعرف انها ايام نومبي الثلاثة . لم تخبر نومبي لماذا تريد ان ترى مصطفى رغم الالحاح عليها . لهذا استنتجت نومبي ان ذلك يعود الى الغيرة . وسرها ان الزوجة الاخرى قد امكن ان ترى مدى نظافة

وحسن ترتيب غرفتها ، كما رأت الاشياء الجميلة الظاهرة التي تملكها وكل ذلك لابد ان يجعل الاخرى تظن ان مصطفى كان ومازال كريما مع نومبي . أثناء الحديث المتناثر خفق قلبها بشكل ينذر بالخطر ولكنها تجلدت وامتنعت عن تناول اي دواء .

فقط تذكرت نومبي بوضوح انها حينما كانت في حداثة زواجها فانها كانت قد استغلت ايام الزوجة الثانية الثلاثة ، في ذلك الوقت كانت هي الزوجة الاصغر ولم يترك مصطفى يوما يمر بغير ان يأتي عندها . مع انها لم تتأكد تماما فأنها تعتقد ان حملها بطفلها الثالث كان أثناء ايام هذه الزوجة الثلاثة . ذكرها حضور الاخرى الان وما القته من تعليقات أنها لم تعد أكثرهن حظوة . هذا الاكتشاف والنبرة الودودة المؤدبة واهتمام زائرتها بالسؤال عن صحتها وصحة أولادها ثم اطراؤها لاختيارها المتاز لادوات المنزل وذوقها في الثياب ونظافة الغرفة وما يضوع من عطر . . . . . كل هذا كان طعنة متعمدة وتذكيرا قاسيا بخيانة الكلمات ونفاق المنافسات وكله جزء من عالم النساء . لم تجدها هذه الملاحظة نفعا سوى ان تثير رغبتها في الخروج من دائرة تعدد الزوجات وسوى ان تجعلها تسأل نفسها — في الحقيقة كانت لحظة اضطراب عقلي — ولماذا نسمح لانفسنا بان نصبح لعبة للرجال ؟ .

هنأتها الزوجة الاخرى واصرت على ان يذهب اطفال نومبي لقضاء بضعة أيام مع اطفالها وكانت صادقة في هذا وبموافقتها مبدئيا كانت نومبي تنسج رداء نفاقها هي . حاولت ان تستفيد لاقصى حد لنفسها وان تجعل الافواه تثرثر حتى لا تفقد شيئا من كرامتها واحترامها بصورة تبدو عفوية — وقبل ان تنسى كما قالت — اضافت الزوجة الاخرى انها كانت تريد ان ترى مصطفى ، واذا كان صانعو السوء قد اخبروا نومبي ان « زوجهن » قد ذهب ليراها خلال ايام نومبي الثلاثة فان نومبي لا يجب ان تسيء الظن بها ، وانها تفضل ان تراه هنا لتخبره ما كانت تريد ان تقول له . حفاظا على كرامتها لم تجرؤ نومبي على سؤالها عن آخر مرة رأت فيها مصطفى . يتوقع ان تقول الاخرى : « كان ذلك في آخر صباح من ايامي الثلاثة بالطبع ، قد جئت هنا فقط لأمر ملح . » في هذه الحالة تحرج نومبي ثم تدعي البراءة وتقول : « كلا ليس هذا ما اقصد اليه ، تساءلت فقط عما اذا كنت قد لقيته بالصدفة . »

لن تفقد واحدة منهما كرامتها ، وهذا كل ما تبقى لهما . حسب اسلوب تفكيرهما لم تكذب اي منهما في وقت من الاوقات كانت كل واحدة مرغوبة مدللة ، ومثل نسر متخم اهملهما الرجل ثم تسلل الحزن الى أبيهما لانهما اصبحتا لعبة فقط . اصبح واضحا لهما وادركتا تماما انهما لن تنحدرا أبعد من هذا . فتشبثا بما بقي وهو الابقاء على احترام النفس بالكلمات الزائفة والتماس المصلحة على حساب الاخرى . لم تنغمسا في هذه اللعبة لذاتها ، هذا الزيف يشكل كل ما تبقى من آثار الكرامة ، ولم يخدع بذلك احد وبالتأكيد لم تخدعا هما . تدرك كل واحدة ان الاخرى تكذب لكن لن تقوى أيهما على مزيد من الاذلال لان ذلك سيكون الصدمة القاضية الاخيرة .

ذهبت الزوجة الاخرى أوشكت نومبي ان تحملها حملا الى الباب ثم بقيت هناك تفكر للحظات قصار . فهمت نومبي سبب زيارة الاخرى ، جاءت لتنتقم لنفسها اصبح يقينا عند نومبي ان مصطفى عند زوجته الاخيرة ، فالزيارة في الحقيقة تعني : « لقد سرقت مني تلك الايام لانني اكبر منك والآن تنتقم لي زوجة اصغر . حاولي بقدر استطاعتك ان تجعلي كل شيء جميلا بهيجا من أجله . عليك ان تسلمي بالامر الواقع مثلنا جميعا الان ايها الهيكل القديم . قد نام مع واحدة غيرك — سيفعلها مرة أخرى . »

انقضى اليوم الثاني كسالفه لكن بصورة افظع — لم تصب شيئا من الطعام الا القليل الذي يدفع عنها آلام الجوع .

كان صباح الاحد وكان اكثر الرجال في البيوت ، يدخلون في كل غرفة بعد اخرى وبعضهم يحمل أصغر الابناء بين أذرعهم وآخرون مع الاكبر سنا . تجمع لاعبو الواما في مكان واحد ولاعبو الورق في آخر . ساد في فناء البيوت جو ودود تتخلله ضحكات وأصوات مجلجلة بينما انشغلت النساء بالاعمال المنزلية .

ذهبت عائدة الى نومبي تسري عنها وقالت بغير اقتناع جاد : « من المحتمل ان يأتي اليوم ، يبدو ان للرجال دائما شيئا يقومون به في آخر لحظة ، انه يوم الاحد ولهذا فانه سيكون هنا . »

اشارت نومبي وعيناها محتقنتان : « ان مصطفى لا يعمل شيئا باعائدة « سعلت : « لقد ظللت انتظره يومين وليلتين حتى هذه اللحظة ! حينما تحين أيامي الثلاثة اظن انه على الاقل يستطيع ان يكون هنا في الليل على اي حال ، انني قد اموت . . . . »

— اتريدين ان اذهب للبحث عنه ؟ .

— « كلا . »

كانت تفكر بأن تجيب بنعم ولكن الطريقة التي قدمت بها عائدة السؤال قد احرجتها . بالطبع انها تريدها ان تفعل ! في الليلة الماضية ، حينما لزم كل الناس مضاجعهم ، خرجت وسارت مسافة قبل ان

تعود . في الطريق ثار لهب كرامتها ، لم ترد ان تذل نفسها أكثر بالذهاب للمطالبة برجل لا يبدي اية رغبة في رؤيتها . ظلت مستيقظة حتى الفجر ، تفكر في كل ما جرى وتقول لنفسها ان زواجها من مصطفى قد جاءت نهايته وانها سوف تطلقه ، لكن في هذا الصباح بقيت في فؤادها بادرة أمل : « سيأتي مصطفى رغم كل شيء انها ليلتي الاخيرة . »

استدانت الف فرنك من عائدة التي سارعت باقراضها النقود واتبعت ما نصحت به من ارسال الاطفال الى زوجة مصطفى الرابعة .

ــ « قولوا له انني اريد ان اراه حالا ، لا اشعر اني بصحة حسنة . »

اسرعت الى السوق الصغير القريب واشترت فرخة واشياء كثيرة اخرى ، التمعت عيناها وبان فيهما السرور وبعناية وضعت توابل على الطبق الذي اعدته .

تسربت رائحة طبخها الشهية الى الفناء بين البيوت وجو الاحد فيه . مرة اخرى نظفت الحجرة واقفلت الباب والنوافذ ، ولكن رائحة المطر القوية تسربت من خلال شقوق الالواح الخشبية .

عاد الصبيان من مهمتهم .

سألتهم : « هل هو مريض ؟ »

ــ « كلا يا اماه ، انه سوف يأتي ، وجدناه مع بعض أصدقائه عند فوليماتا (الزوجة الرابعة) وقد سأل عنك . »

ــ « هل هذا هو كل ما قاله ؟ »

ــ « نعم ، أماه . »

ــ « لا تدخلوا هنا ، اليكم عشرة فرنكات ، اذهبوا والعبوا في مكان آخر »

انتشر حولها احساس لذيذ دافيء . « انه سوف يأتي » . منذ يوم الجمعة كانت تختزن كلمات قاسية في وجهه ، سيضربها بالطبع ...... لكن لا يهم . الآن وجدت انه لا فائدة من القاء هذه الكلمات . بدلا من هذا ستفعل كل ما يمكن لتعوض عن الايام الضائعة . شعرت بسعادة ، سعيدة جدا اكثر من ان تحمل ضغينة عليه عندما علمت انه سيأتي ــ قد يكون في الطريق مع رجاله.

ان الوسيلة الوحيدة لاسترجاع ما فاتها هي ان تعد طعاما كثيرا .... ثم بعد ذلك يبقى في السرير .

فرغت من اعداد الطعام ، استحمت واخذت تكمل زينتها . رتبت شعرها مرة ثانية ، وضعت كحلا على شفتها السفلى وحاجبيها ورموشها ، ثم ارتدت فستانا ابيض منشى وازرارا حول وسطها صنع باليد وتممنت في يديها وقدميها . رضيت تماما عن مظهرها .

ولكن الانتظار قد طال .

لم يكلمها احد في فناء البيوت خوفا من ايذاء مشاعرها ، جلست خارج الباب متجهة نحو مدخل ساحت البيوت ، وتحاشى السكان الآخرون ان تلتقي اعينهم بعينيها الحزينتين ، انهمرت مدامعها من حافة عينيها كفيضان نهر من ضفتيه ، حاولت ان تمسك دموعها ولكن بغير جدوى ، كان قلبها يتمزق .

حمل الهواء من مكان بعيد صوت طبول . مر بها الوقت كما تمر الفصول فوق الابنية الاثرية . جاء الفسق وحل الظلام . على المنضدة ثلاثة اطباق طبق لكل يوم .

قالت عائدة وهي تدخل الغرفة : « جئت لاسليك » كانت نومبي تجلس على حافة السرير وقد فرت من صمت الآخرين : « لا يجب ان تتأثر » واصلت عائدة : « كل امراة تمر بهذا الموقف بالطبع ليس هذا حسنا ! لكنني لا اظن انه سيتأخر كثيرا الآن . »

رفعت نومبي وجهها مبتلا وعضت بعصبية على شفتيها ، لاحظت عائدة انها قد قررت الا تقول شيئا . تسربل كل شيء بالظلام ولم يأت ضوء من حجرتها بعد العشاء كف الاطفال عن اللعب واحداث ضجة .

في اللحظة التي بدا فيها الكبار ينعسون ويذهبون الى فراشهم سار مصطفى في فناء البيوت يحرسه اثنان من مساعديه . كان كل ما يرتديه أبيض اللون . حيا الذين مازالوا في الفناء بلهجة لزجة ، ثم دعا مرافقيه الى كوخ نومبي .

لم تتحرك .

ــ « أين المصباح زوجتي ؟ »

ــ « انه حيث تركته حينما خرجت هذا الصباح. »

ــ « كيف حالك ؟ » سأل مصطفى حينما اضاء المصباح . ذهب فجلس الى السرير واشار للرجلين ان يجلسا على الكنبة .

اجابت نومبي : « الحمد لله » على سؤاله المؤدب ، هدا وجهها المتغضن واختفت الخطوط الغاضبة .

ــ « والاولاد ؟ »

ــ « انهم بخير ، الشكر لله . »

قال احد الرجال : « زوجتنا قليلة الكلام هذه الليلة . »

ــ « انني بخير مع ذلك . »

سال مصطفى بشيء من الرقة : « الا يعبث بك قلبك الآن ؟ »

اجابت : « كلا ، انه منتظم تماما . »

قال الرجل : « الحمد لله ! مصطفى نحن ذاهبان » وهو يحس بالضيق من لهجة نومبي الفاترة .

ــ « انتظر » قال مصطفى واستدار نحو نومبي : « أيتها الزوجة . هل سناكل الليلة ام غدا ؟ »

ــ « هل تركت لي شيئا حينما خرجت هذا الصباح ؟ »

ــ « ماذا ؟ ليس هذا الجواب على السؤال . »

ــ « كلا ، عمي العزيز ، انني فقط أسال . اليس هذا صحيحا ؟ »

ادرك مصطفى ان نومبي تسخر منه وتحاول اذلاله امام رجاله .

ــ « يبدو انك معجبة بنكتتك الصغيرة ، الا تعلمين انها ايامك الثلاثة ؟ »

ــ « آه عمي العزيز ، اني آسفة ، لقد نسيت تماما ، بالي من زوجة لا نفع منها ! » صاحت وهي تركز بصرها على مصطفى .

ــ « انك تضحكين علي ! »

ــ آه يا عمي ما كان يجب أن اجرؤ على هذا ! ماذا اكون انا ؟ ومن سيقود خطواتي الى الجنة غير زوجي الغالي ؟ آه ، لن اسخر منك ابدا لا في هذه الدنيا ولا في الآخرة . »

ــ « اي انسان سيظن هكذا . »

ــ « من ؟ »

« كان يجب أن تقفي عندما دخلت ، اولا و ... »

ــ « آه يا عماه اصفح عني . لقد طاش عقلي من الفرح حينما رايتك مرة ثانية ، ولكنها غلطة من عمي ؟ »

قال مصطفى في انزعاج : « مثلا لماذا هذه الاطباق الثلاثة ؟ »

ــ « هذه الاطباق الثلاثة ، » نظرت اليه وابتسامة خبيثة على شفتيها . « لاشيء . أو بالاحرى ايامي الثلاثة ، انه شيء لا يثير اهتمامك . هل يوجد أي شيء هنا يثير اهتمامك ...... ياعمي ؟ »

وقف الرجال الثلاثة كان دافعا مشتركا يحركهم .

قرعت نومبي عن عمد على واحد من الاطباق :

« آه عمي ، اعف عني ...... » ثم هشمت الطبقين الاثنين الآخرين . احمرت عيناها وفجاة طعن قلبها الم حاد ، انحنت واطلقت انة عالية وهي تسقط على الارض اثارت كل فناء البيوت .

جاء نساء يجرين : « ماذا اصابها ؟ »

اخذ مصطفى يهذر : « لاشيء ...... انه فقط قلبها انظرن ماذا صنعت هذه المراة الغبية . سياتي يوم تختنق فيها بغيرتها . لم ارها منذ يومين فقط فتقرح عيونها بالبكاء . اعطوها شيئا من الرماد وستكون بخير حالا . »

قال احد الرجال : « الآن وقد اصبح لهؤلاء الفاجرات جمعياتهن الخاصة فانهن يفتكرن ان البلاد ستدار على طريقتهن . »

اضاف آخر : « هل سمعتم انهم قد استصدروا في باماكو قرارا يدين تعدد الزوجات ؟ ايتها السماء احفظينا من ان تكون لنا زوجة واحدة فقط . »

اعلن مصطفى وهو يغادر فناء البيوت : « يمكنهن ان يخرجن للعمل في هذه الحالة . »

رفعت عايدة وبعض النسوة نومبي الى السرير . كانت تئن . احضرن لها مزيجا من الرماد والماء ......

ثلاث حالات لانسان واحد

مرشد الزبيدي

١ ـ فواصل

أنكـونُ معـا ..

وسلاسلُ من لغةٍ مثل خطّ الحـدودِ تفرقنا

أنكـونُ معـا ؟

.....

ما لنـا ...

كلما اشـتاقَ للسـحبِ موطنـنا

أمطرته الكآبـةُ

فانهـارَ عشـبٌ

وراح نسيجُ العناكبِ يَمهرُ ابوابَنا بالسـكونْ !

٢ ـ اعتراف

أن نحـبَّ فذلك يعنـي :

تلاشي الحـواسِ

انتفـاء المقاصـدِ

ذلك يعنـي :

الرحيلُ على مركبٍ ليس يعـرفُ وجهته

فلمـاذا اذن نـدّعي

ونكابـرُ

والحبُّ ليس بوجهتنـا ؟!

٣ ـ حالة لكل الايام

وحـدهُ سـيدُ النـزواتِ

يسـافرُ في حلمهِ

نحـو مأوىً جميلٍ

ويسـكنُ في الظهر مقهـىً

وثمّ يعاتبـه الاصـدقاءُ

على موعدٍ ليس يدري به

بعدها يتخيّرُ :

اما القـراءهْ

واما وجـوه الجميـلات

لكنّه دون أن يعـرف القصـدَ

يركنُ في حانـةٍ ..

ثم يشـرب ..

ثم ينـامُ ...

اتجاهات السينما التسجيلية في مصر

□ هاشم النحاس

يمكننا أن نتخذ التعريف التالي اطارا لتحديد مفهومنا عن مصطلح « الفيلم التسجيلي » عموما ، كمدخل منهجي لتناول موضوعنا عن اتجاهاته في مصر : **الفيلم التسجيلي هو الفيلم الذي يصور الناس والاشياء والاماكن كما هي على الطبيعة في واقع الحياة ، دون استخدام الممثل أو الديكور المصنوع أو الحبكة القصصية الخيالية ، أو الحوار المكتوب .**

وفي اعتقادي أن هذا التعريف يتسع لكل مستويات الفيلم التسجيلي ابتداء من أفلام الرحلات الى أفلام الرأي والتحليل الفني أو الاجتماعي أو السياسي ، كما أنه يعزلها عن الافلام الروائية تماما بكل اتجاهاتها مهما استعانت بالواقع او التصقت به .

وداخل اطار هذا التعريف نرى أن الفيلم التسجيلي في مصر اتخذ الاتجاهات التالية .

الصحافة السينمائية

أول مظهر من اتجاهات السينما التسجيلية في مصر . وتمثله ـ في صورته الساذجة ـ الجريدة السينمائية التي ظهرت عام ١٩١٢ تحت عنوان « في شوارع الاسكندرية » . وتضمنت فقرات مختلفة لحياة الناس اليومية وبعض المشاهد السياحية . وكانت تمرض في احد الملاهي الليلية بقصد اجتذاب الزبائن . وللسبب نفسه عمل صاحب قهوة « الكلوب المصري » في حي الحسين بالقاهرة على انتاج اشرطة مصورة على نفس الفرار ١٩١٥ .

والملاحظ أن الدوافع وراء هذه الاعمال لبدايات السينما التسجيلية هي نفسها التي كانت وراء الاعمال المماثلة والسابقة عليها في فرنسا . كانت السينما مجرد « لعبة » تلفت الانظار .

وتعتبر « **جريدة آمون** » التي ظهرت ١٩٢٣ خطوة اكثر تقدما . منتجها **محمد بيومي** الذي درس السينما بالمانيا ، بعد ان ترك الجيش عندما احاله الانجليز الى الاستداع بسبب ميوله الوطنية واشتراكه في ثورة ١٩١٩ . وكان طبيعيا ان يصدر اول اعداد هذه الجريدة عن عودة سعد زغلول من المنفى . وبذلك أرسى محمد بيومي اولى دعائم الصحافة السينمائية باعتبارها احدى الوسائل الفعالة في التأريخ للحركة الوطنية بملاحقتها للاحداث الهامة . والارتفاع بها عن مستوى اللهو او التسلية .

أما « جريدة مصر » فكانت أهم التجارب المصرية في هذا المجال ، لانها أطول هذه التجارب عمرا ، مما جعل منها سجلا حافلا بالاحداث الهامة وما طرأ على المجتمع من تغيرات . بدأت شركة مصر للتمثيل والسينما بأفتتاحها عام ١٩٢٥ . وعندما أضيف اليها الصوت فيما بعد اطلق عليها « **جريدة مصر الناطقة** » عام ١٩٣٥ . ومع مد

الحركة القومية وتحقيق الوحدة العربية مع سوريا اطلق عليها « **الجريدة العربية** » عام ١٩٥٨ . وبهذا التحول الاخير اتسعت رقعة موضوعاتها وتنوعت . وانعكس ذلك على تكنيك العرض فأصبح ايقاعه **اكثر نشاطا** .

غير ان دور هذه الجريدة انحسر مع ظهور التلفيزيون في اوائل الستينات . وبدت متخلفة في خدمتها الصحفية ـ سواء من ناحية شمول العرض او تكنيكه ـ عند المقارنة بالبرامج الاخبارية العديدة الفورية المباشرة او غير المباشرة التي يقدمها التليفزيون .

صورة اخرى من صور الصحافة السينمائية هي صورة المجلة . وتختلف عن الجريدة السينمائية كاختلاف المجلة عن الجريدة في الصحافة المطبوعة نوعا ، مع الحفاظ على الفارق في المجالين . فاذا كانت الجريدة السينمائية تهتم في المقام الاول بالخبر ، فالمجلة تسمح بالتحليل واجراء التحقيقات والمقابلات الشخصية .

والجريدة تتمثل الموضوعية في طرح اخبارها . اما المجلة فتسمح بأبداء الراي والتوضيح . والموضوعات التي تتناولها تميل الى قدر أكبر من العمومية . ونظرا لاتساع المعالجة بالنسبة لكل فقرة منها على حدة ، يكون عدد فقرات المجلة اقل منه في الجريدة التي تستغرق نفس الفترة الزمنية .

وقد عرفت مصر انواعا من المجـلات السينمائية لكنها لم تستمر طويلا كما استمرت الجريدة . كان اولها « **المجلة السينمائية** » عام ١٩٥٣ من انتاج شركة شل . وهي شركة بترول اجنبية وكان الغرض من المجلة هو الدعاية لمنتجاتها . لكنها لم تستمر اكثر من سنتين . ولم يظهر منها سوى عددين . احتوى كل عدد منها على ثلاثة موضوعات . استغرق العدد الاول عشر دقائق . اما العدد الثاني فاستغرق ٢٥ دقيقة مما جعل الموضوعات اطول مما يحتمله شكل المجلة .

وفي عام ١٩٥٧ ظهرت مجلة « **الفنون** » من انتاج مصلحة الفنون . ولم تستمر ايضا اكثر من سنتين . ظهر خلالهما اربعة اعداد منها . لم يكن لها من صفـات المجلة السينمائية غير الاسم حيث اقتصر كل عدد منها على موضوع واحد . فتحول العدد الى فيلم قصير . وبذلك فقدت المجلة صفتها .

ولاحق الفشل المحـاولات التالية ايضـا مثل « **مجلة الاسكان** » ١٩٦٤ ، ومجلة شركة الاستديوهات عام ١٩٦٥ وغيرهما . حيث لا تلبث كل محاولة أن تتعثر ثم تتوقف قبل ان تتجاوز اعدادها الثلاثة الاولى .

غير انه ظهر بعد ذلك نموذجان من افضل ما قدمته السينما المصرية في هذا الاتجاه وهما مجلـة « **الثقافة والحياة** » ومجلة « **النيل** » من انتـاج المركـز القومي للافلام التسجيلية الذي بدأ نشاطه عام ١٩٦٧ .

يتضح من عنوان المجلة الاولى انها تتابع النشاط الثقافي وعلاقته بالحياة في مصر . وكانت تقـدم ثـلاث فقرات أو اربع خلال عشر دقائق . من فقراتها : حديقة الحيوان في العيد ، مولد السيد البدوي ، الاسكندرية في الصيف ، احتفال الطلبة الوافدين ، يوم في حيـــاة فرحانة .. وكان كل عدد تقريبا يتضمن فقرة اخبارية عمـا يجري في الاستديوهات أو على خشبة المسرح أو داخل قصور الثقافة . وقد سـمحت المجلـة ببعض التجارب الجديدة للشبان منها على سبيل المثال فقرة في دقيقة واحدة تضم تشكيلات جمالية لحركة اندفاع مياه السد العالي مع مؤثرات صوتية . وقد تم انتاج ١٤ عدد منها ، تولى الاشراف عليها كل من السيدة **منى مجاهد** ثم **احمد راشـد** .

وكانت مجلة « **النيل** » اول مجلة سينمائية موجهة الى الفلاحين . يضم كل عدد منها ثلاث فقرات . اخـذ بعضها الطابع التوجيهي مثل فقرة عن المصارف المغطاة واهميتها ، ومنها ما أخذ الطابع الفني مثل فقـرة « **من وحي القرية** » ، ومنها ما اختص بتقـديم احـدى الشخصيات كما في فقرة عن « رائدة ريفية في احـدى القرى » . ومن فقراتها ما يصور بروح مرحة رحلـة التلاميذ الصغار في الصباح الباكر الى مدرسـتهم في القرية المجاورة ومجاهداتهم للوصول قبل ان يدق جرس الدخول الى حجرات الدراسة .

غير ان المجلة لم تستمر طويلا فقد توقفت مع توقف المركز بعد عام ونصف تقريبا من بداية نشاطه . ولما كانت قد بدأت متأخرة عن بداية المركز فقد ظهر منها ثلاثـة اعداد فقط . تولى الاشراف عليها **هاشم النحاس** .

اهم ما يميز هاتين المجلتين ، ارتباط كل منهمـا بالمصطلح الفني لمفهوم المجلة السينمائية من حيث اختيار الموضوعات وطريقـة تناولها . مـع ارتفـاع ملحوظ في المستوى التكنيكي لهما . كما توفر لكل منهما مجموعة خاصة تشترك معا في اخراج فقراتها . كل منهم يقـوم باخراج فقرة واحدة . ولم يستأثر باخراج أي عدد منها مخرج واحد كما كان الحال في كل المحاولات السـابقة تقريبـا . ومنهم من كان يقوم باخراج كل اعداد المجلة بكل فقراتهـا .

أفـلام الدعايـة والاعـلام

من أوائل الشخصيات التي تنبهت لاهمية السينما في هذا المجال ، رائد الاقتصاد المصري **طلعت حـرب** ، مؤسس بنك مصر وشركاته المختلفة ، ومنها شركة مصر للتمثيل والسينما عام ١٩٢٥ . اسند ادارتها لمحمـد بيومي الذي اخرج اول فيلم من افلام الدعاية والاعلام ، واول الافلام التسجيلية العربيـة عموما ، وهو فيلـم « **بنك مصر** » . ويصور الفيلم مراحل بناء البنك .

وقـد أوضح طلعت حرب الهـدف من الانتـاج السينمائي لشركته حين قال في كلمة القاها عام ١٩٢٧ « **نحن انشانا شركاتنا ونصنع أفلامنا لاداء خدمة عامـة**

هي المعاونة في بث المعلومات النافعة » . وكان يعني بذلك توفير المتابعة السينمائية لما ينشئه من مشروعات اقتصادية في المقام الاول . لذلك كان من أوائل الاعمال التي تمت بهذا الصدد ، مجموعة من الافلام (٧ اجزاء) عن شركات بنك مصر اخراج **نيازي مصطفى** عام ١٩٣٦ .

ومن الافلام الاولى ايضا الجديرة بالذكر في هذا الاتجاه فيلم « **مناسك الحج** » اخراج **مصطفى حسن** ١٩٣٨ ، الذي اتاح للناس رؤية هذه المناسك على الشاشة لاول مرة . ومنها فيلم « **النقل المشترك** » عن المواصلات في الاسكندرية ، اخراج **صلاح أبو سيف** ١٩٤٨ . يبين الفيلم اهمية المواصلات الحديثة في توفير الوقت كوسيلة لزيادة الانتاج . وقد استعان المخرج في الفيلم بنماذج من المتحف وخرائط لمدينة الاسكندرية .

وبين عامي ٤٦/٥٠ أخرج **سعد نديم** (١) مجموعة من افلام هذا الاتجاه مثل : مصانع كفر الدوار ، مستشفى المواساة ، يوم في الريف (عن الزراعة الآلية) . كما اخرج عام ١٩٥٠ سلسلة عن المدن المصرية .

ومع قيام ثورة ١٩٥٢ ظهرت افلام كثيرة عن اصلاحات الثورة ومشروعاتها كالاصلاح الزراعي والتصنيع والتعمير . نذكر منها فيلم « **القاهرة ٥٥** » ، وفيه لجأ المخرج سعد نديم الى التصوير مرة او مرتين كل شهر لمدة عام . ليكشف عن تغيير وجه القاهرة خلال هذا العام نتيجة المشروعات الانشائية العديدة . وقدم لنا المخرج بذلك تجربة جديدة تمثل تطويرا متقدما لمعالجة محمد بيومي السابقة في فيلم « **بنك مصر** » .

ومن الافلام التي اكتسبت اهمية خاصة لنفس المخرج فيما بعد فيلم « **رحلة الى النوبة** » ١٩٦٢ ، الذي يصور منطقة النوبة قبل ان تغمرها مياه السد العالي .

ومن الافلام الاعلامية الهامة لهذه المرحلة سلسلة الافلام التي اخرجها **صلاح التهامي** عن سوريا عام ١٩٦٠ وسلسلة الافلام التي اخرجها **عبدالقادر التلمساني** عن سيناء عام ١٩٦٣ . **غير أن اهم مجموعة من أفلام هذا الاتجاه كانت سلسلة الافلام التي أخرجها صلاح التهامي عن السد العالي من عام ١٩٦٢ حتى عام ١٩٦٧ ، تحت عنوان « مذكرات مهندس » السنوية ثم « سباق مع الزمن » الشهرية . وترجع اهميتها الى أنها كانت تتابع بصفة دورية ـ خلال مرحلة انتاجها ـ تطور العمل في واحد من اهم المشاريع الاقتصادية للثورة ، كما جعل المشروع حيا في اذهان الناس . وقد حصل أحد افلام المجموعة الاخيرة على عدة جوائز عالمية منها الجائزة الفضية لمهرجان ليبزج ١٩٦٤ .**

وتحتل أفلام التعمير جانبا ملحوظا من أفلام هذا الاتجاه وفي مقدمتها الافلام التي صورت حركة التعمير عقب حربي ٥٦ و ٧٣ حيث اقتضى الامر بعد كل حرب منهما اعادة تعمير المناطق المهدمة وبناء مناطق جديدة .

وكان لابد للسينما من المشاركة في الاعلام بما يجري في هذا المجال لاشاعة الاطمئنان وبث الثقة في القدرة على البناء من جديد واعادة الحياة والاستقرار الى هذه المناطق .

من هذه الافلام « **عدوان وتعمير** » اخراج صلاح التهامي ١٩٥٧ عن تعمير سيناء بعد معركة بورسعيد . ومنها « **افتتاحية للبناء** » اخراج هاشم النحاس عام ١٩٧٤ عن بدايات العمل في التعمير واشتراك شباب المدارس والجامعات في العمل بعد معركة العبور . وكان فيلم « **طائر النورس** » اخراج **خيري بشارة** ١٩٧٦ من اكثر أفلام التعمير تميزا . الفيلم عن مركز تدريب لبعض الحرف المتصلة بعمليات التعمير . لكنه يتخذ بعض نماذج من الشبان المتدربين لينقلنا من خلالهم الى مجتمعاتهم الحقيقية خارج هذا المركز فيكشف لنا عن بعض وجوه المجتمع من الداخل . وبذلك يرتفع الفيلم الى المستوى الفني الذي يتجاوز المستوى الدعائي المباشر المحدود .

الافلام الوطنية

عمل على تفجير هذا الاتجاه الاحداث الوطنية الملتهبة المتتالية التي اجتاحت الوطن ، وعلى الاخص حروب القناة الثلاثة ٥٦ ، ٦٧ ، ٧٣ . وان ظهرت بعض الافلام التي تمثل نفس الاتجاه فيما قبل ٥٦ مثل فيلم « **الجلاء** » اخراج سعد نديم ١٩٥٤ عن جلاء الانجليز عن مصر . لكننا نجد على أثر احداث ٥٦ تدفقا منها يمثل تيارا متميزا رغم تنوع اهدافه .

من أفلام هذا الاتجاه مما كان يهدف الى تعبئة الراي العام ، مجموعة الافلام القصيرة جدا التي أشرف عليها صلاح ابو سيف واتبع فيها تقاليد المقابلة في أفلام الريبورتاج التسجيلية ، حيث يظهر في كل منها شخصية معروفة تتحدث الى الجمهور مثل : فكري اباظه ، خالد محي الدين ، احسان عبدالقدوس ...

ومنها ما يهدف الى رفع الروح المعنوية . واستمد طابعه من الاناشيد الحماسية مثل فيلم « **الله أكبر** » اخراج **كمال الشيخ** ، معتمدا على كلمات النشيد الذي يحمل نفس العنوان تصاحبه لقطات سينمائية تم اختيارها من افلام وجرائد اخبارية سابقة ، متبعا في ذلك تقاليد الافلام التسجيلية المعروفة بتقاليد افلام التجميع .

ومنها ما يهدف الى الاعلام والتحريض على اتخاذ موقف معين ازاء ما يجري من احداث . والمثل الهام على ذلك ، واهم افلام هذا الاتجاه في هذه المرحلة بالتحديد هو فيلم « **فليشهد العالم** » اخراج سعد نديم الذي اتبع فيه التقاليد الاصيلة للفيلم التسجيلي بتصوير الواقع الحي لاحداث عدوان ١٩٥٦ .

وقد اسهم هذا الفيلم بوضوح في اثارة العالم ضد

العدوان ، وتوضيح النهج التآمري الذي سلكه الكيان الصهيوني مع فرنسا وانجلترا .

وكان يضم بعض المشاهد البشعة لما حدث في بورسعيد مما جعل له رد فعل مباشر على كل من يشاهده في الداخل والخارج . وقد ساعد على توصيل رسالته انه طبع منه ٥٠٠ نسخة بثمان لغات ، وتم توزيعه على العالم كله ، كما عرض في قاعة الامم المتحدة . **ويعتبر هذا الفيلم أحد الافلام الاساسية التي أبرزت أهمية الدور الذي يمكن أن تلعبه السينما التسجيلية عموما ، وعلى الاخص في تدعيم وجهة النظر الوطنية .**

وفي أعقاب احداث ٦٧ ظهرت مجموعة اخرى مماثلة من الافلام . اتسم بعضها بروح المقاومة ورفض الهزيمة مثل فيلمي **« لن نموت مرتين »** ١٩٧٠ و **« معركة شدوان »** ١٩٧٢ . والفيلمان من اخراج فؤاد التهامي . اما فيلم **« عدوان على عمال أبو زعبل »** أخراج صلاح التهامي ١٩٧٠ فقد كشف عن نزعة الكيان الصهيوني الوحشية بالعدوان على عمال أحد المصانع المدنيـــة . وهناك عدد آخر من الافلام التي ارتبطت بأحداث ٦٧ ، لا تقل اهمية ، لكني احجم عن ذكرها هنا لاني اراها أقرب الى الارتباط باتجاه آخر هو اتجـــاه الفيلم السياسي كما سيأتي ذكره فيما بعد .

واذا كان الشعور السائد في الافلام الوطنية التي ظهرت في اعقاب حربي ٥٦ ، ٦٧ هو شعور المقاومة والاثارة العاطفية ضد العدوان ، فأن الشعور الغالب على الافلام التي ظهرت في اعقاب حرب العبور ٧٣ كان شعور الفرحة والاعتزاز بالنصر ورد الاعتبار للشخصية المصرية وتأكيد الثقة بالنفس . وكان من أوائل الافلام التي تحمـل سمات هـذا الشعور هو فيلم **« مبكى بلا حائط »** اخراج هاشم النحاس ، يصور فرحة الاطفال والشخصيات الشعبية ببقايا اسلحة العـدو وهـم يشاهدونها في معرض الغنائم بالقاهرة .

ومن اهم أفلام هـذا الاتجـاه **« المقاتل »** اخراج **شادي عبدالسلام** و **« صائد الدبابات »** اخراج خيري بشارة و **« سقوط خط بارليف »** اخراج عبدالقـادر التلمساني و **« تحية لمقاتل مصري »** اخراج صـلاح التهامي .

اما فيلم **« السويس ٧٣ »** من اخراج **علي مهيب** ، فأنه ينتمي من ناحية الشعور السائد فيه والهدف منه ، الى أفلام ما قبل ٧٣ ، وأن كان ظهوره بعدها . والفيلم يستحق الاشارة لاستخدامه الخاص للصوت في علاقتـه مع الصورة. فالفيلم كله عبارة عن لقطات طويلة تستعرض مظاهر الدمار التي خلفها العدوان تصاحبها اصـوات حيـة للشخصيات والجو المحيط بها في كل مكان من الاماكن التي تمر عليها . معبرا بذلك عن الحياة التي كانت تملأها قبل ان تتحول الى خرائب على يد المعتدي .

غير أن عنصر التمثيل في تنفيذ الاصوات لم يكن موفقا مما افقد الاستخدام كثيرا من فاعليته ، واضعف صفة الفيلم التسجيلية .

ومن افلام هذا الاتجاه الجديرة بتقدير خاص فيلم **« مسافر الى الشمال ومسافر الى الجنوب »** اخـراج **سمير عوف** ١٩٧٤ ، وفي مقدمتها فيلم **« ابطال من مصر »** اخراج احمد راشد ١٩٧٤ .

يتناول الفيلم الاول ، بتكنيك سينمائي محكـــم ، اثنين من المهندسين الشبان من مواليد ١٩٤٨ . التحق احدهما بالجيش والثاني يعمل في انقاذ معبد أبو سمبل. ينقلنا الفيلم بالتبادل بين الشابين . يتابع عمل كل منهما بالصورة والمؤثرات دون اسـتخدام للكلمـة . الاول يشارك في اعداد جسور العبور . والثاني يشارك في رفع المعبد من مكانه الى فوق الجبل حتى لا تغرقه مياه السد. **الفيلم بهذا الانتقال بين المهندسين يعطي الحرب بعدها الحضاري . وهو اذ يكشف عن تفاصيل العمل بدقة ، وعلى الاخص فيما يتعلق بالجسور وكيف تم نقلها ، وكيف تتم اقامتها في دقائق معدودة ، يجسم للمشاهد عملية العبور ويجعله ماثلا أمامه بصورة علمية عمليـة منطقية مقنعة تماما .**

اما فيلم « ابطال من مصر » فيقـدم بجراة على تناول موضوع عن احد شهداء حرب العبور . يكشف من خلاله عن بطولة مركبة لاسرة بكاملها من اسر الريف الفقير ، هي اسرة الشهيد المكونة من الاب والام وعدد لا بأس به من الابناء . الاب يعمل ملاحظا ، والام تخدم في وحدة صحية . الحياة البسيطة الفقيرة تعلن عن نفسها بوضوح في كل ركن من اركان البيت . والاسرة تناضل معا من أجل تعليم الاطفال . الابن الاكبر امل الاسـرة الذي تنتظره لمعونتها كان هو الشهيد . رغم الصعاب الاقتصادية الطاحنة كان متقدما دائما في دراسته كما تدل على ذلك شهاداته التي لم يتوان الفيلم عن عرضهـا بلقطات قريبة تؤكد الحقيقة الموثقة . كان الاول في تخرجه بالجامعة . وكان يحضر لرسالة الماجستير . لم يكن حلم الاسرة وحدها وانما حلم القرية .

ان البعد الاجتماعي الذي يتميز به الفيلم يجعل منه عملا متكاملا . ويكشف عن الثمن الفـادح الذي تدفعه الفئات الفقيرة في الحرب . ولكن رغم استشهاد الابن ، ورغم ضيق الظروف التـي تعتصـر الاسـرة النموذج لكل القرية كما يبدو ، فان الاثر السائد للفيلم هو الاحساس بالصمود . تؤكده آخر لقطاته حيث نرى الاسرة تودع ابنها التالي وهو بملابس الجندية في طريق عودته الى وحدته العسكرية بعـد أن قضى اجازتـه بينهـم .

افـلام الفـن

تتميز افلام هذا الاتجاه بدور خاص في تنميـة الذوق الفني ، فضلا عن قيمتها الاعلامية . وهي قـد

تتناول الفنان أو اعماله أو أعمالا لاكثر من فنان ترتبط معا برباط ما : تاريخي او فني ، او أن يربطها المكان ، او يربطها الموضوع الذي يخلقه الفنان التشكيلي او يخلقه فنان الفيلم . وكثيرا ما تستغل ـ على المستوى العالمي ـ اعمال الفن التشكيلية من رسم ونحت .. في افلام تعبر عن قضايا سياسية او اجتماعية ، فتضيف بذلك اهدافا أخرى الى اهدافها الفنية .

لم تتوفر المؤسسات الثقافية التي تهتم بمثل هذه النوعية من الافلام في مصر حتى تأسست مصلحة الفنون وكان يرأسها الاديب الرائد يحيى حقي حقي عندما بدأت بأنتاج أول هذه الافلام « **التمثال مختار** » عام ١٩٥٧ من اخراج **ولي الدين سامح** . وهو المخرج الذي امدنا فيما بعد بفيلمين آخرين في نفس الاتجاه هما : « **الفن القبطي في القاهرة** » و « **الفن الاسلامي في القاهرة** » ١٩٦٤ .

ومن اوائل افلام هذا الاتجاه مما يستحق الذكر « **من أعماق الطين** » اخراج **احمد خورشيد** ، عن قرية يميل الناس فيها الى عمل تماثيل من الطين . ويجسم لنا الفيلم عملية تشكيل التمثال امامنا على الشاشة . وقد حصل الفيلم على جائزة من مهرجان ليبزج عام ١٩٦١ . ومن الافلام المتميزة ايضا « **تطور فن النحت في مصر** » اخراج **خليل شوقي** ١٩٦٣ .

وقد انقسمت أفلام هذا الاتجاه عموما الى نوعين . في الاول منها يدور الفيلم حول موضوع فني . وفي الثاني يتناول الفيلم شخصية فنية .

من أفلام النوع الاول عن الموضوعات الفنية «**منمنمات تركية** » اخراج هاشم النحاس . وهو عبارة عن تحليل جمالي بالكاميرا السينمائية لبعض أعمال المنمنمات التي اشتركت بها تركيا في الاحتفال بألفية القاهرة عام ١٩٦٩ . ومنها « **المرأة في رسوم الفنانين** » اخراج السيدة منى مجاهد ١٩٧٠ . اما فيلم « **الف عام بين أيديهم** » فيتناول اعمال الاطفال في مراكز تدريب خاصة بحفظ التراث الفني الاسلامي . الفيلم من اخراج السيدة **فريال كامل** ١٩٧٥ .

وفي نطاق هذه الافلام اخرج عبدالقادر التلمساني « **فن الفلاحين** » عام ١٩٦٧ و « **دار الفن في القرية** » ١٩٧٣ الفيلمان عن التجربة التي قام بها الفنان رمسيس ويصا واصف في قرية الحرانية . حيث جمع مجموعة من الاطفال وعلمهم كيف ينسجون السجاد ثم تركهم يعبرون عن انفسهم من خلال الرسومات التلقائية بالخيوط الملونة على السجاد وكون منهم مدرسة لها اسلوبها التلقائي الخاص ، صدر عنها اكثر من كتاب في أوربا وانتشرت أعمالها في الخارج .

أما الافلام التي تدور حول شخصيات فنية فكان منها : « **محمود سعيد** » ١٩٦٥ و « **يوسف كامل** » ١٩٦٦ والفيلمان من اخراج **أحمد كامل مرسي** . ومنها « **راغب عياد** » ١٩٦٨ و « **انور عبد المولى** » ١٩٧٢ و « **التفرغ في النحت والتصوير** » عن اعمال الفنانين التشكيليين الذين حصلوا على التفرغ من اجل انجازها . والافلام الثلاثة من اخراج سعد نديم . ومنها ايضا « **حسين بيكار** » اخراج **محمد فاضل** ٩٧٤ ، و « **سيف وانلي** » اخراج **سامي المعدادي** ١٩٧٥ .

وفيما عدا هذين النوعين (ما يدور حول موضوع فني أو يدور حول شخصية فنية) داخل اطار هذا الاتجاه من افلام الفن ، تكاد لا نجد ما يمثل أنواعا اخرى بأستثناء فيلمي « **حكاية من النوبة** » اخراج سعد نديم ١٩٦٤ و « **وجوه من القدس** » اخراج **احمد فؤاد درويش** ١٩٧٣ . حيث يقدم الفيلم الاول مظاهر الحياة في النوبة من خلال رسومات الفنانين الذين سجلوها قبل ان تغمر المنطقة مياه السد العالي . فالفيلم يستخدم الرسومات بأعتبارها وثيقة تصور الحياة الاجتماعية لا بأعتبارها أعمالا فنية . أما الفيلم الثاني فقد أضفى على موضوعه بعدا سياسيا بحكم المادة التي استمدها من لوحات الفنان التشكيلي الفلسطيني اسماعيل شموط .

الافلام السياسية

أعنى بالافلام السياسية هنا الافلام التي تحمل وجهة نظر محددة ـ لا تخلو من التحليل ـ في قضية سياسية عامة أوسع من حدود القضية الوطنية وحدها . وكان من الطبيعي أن تتفجر مثل هذه القضايا مع اصطدامنا بالوجود الاستعماري ومصالحه في المنطقة . ورغم قدم هذا الصراع ـ نسبيا ـ في تاريخنا الحديث ، الا أن السينما التسجيلية ظلت في معالجتها لهذا الصراع محصورة داخل نطاق المفهوم الوطني بمعناه الضيق ، حتى ارتفع لهيب هذا الصراع الى أقصاه مع هزيمة ٦٧ فبدأ ظهور الافلام السياسية .

لاشك ان تأخر ظهور هذا الاتجاه حتى هذا التاريخ يشير الى قصور في التحليل . ولابد ان هذا القصور يرجع الى اسباب مختلفة . ربما كان منها القصور الذاتي للفنان التسجيلي نفسه ، لكنه ليس السبب الوحيد حيث يجدر أن نربط هذه الظاهرة ـ مثل غيرها من ظواهر مماثلة ـ بالاوضاع الاجتماعية والسياسية التي تعزز (او تفرض) طرقها الخاصة في التفكير .

ومن الواضح أن شدة الصدمة بهزيمة ٦٧ هي التي ادت الى زلزلة بعض الابنية الفكرية مما سمح بمجال أوسع للرؤية . وان كنا لا نعدم وجود بعض الامثلة المحدودة من أفلام هذا الاتجاه ، قبل هذا التاريخ مثل فيلم « **من نحن** » اخراج **توفيق صالح** ١٩٦٠ وهو من أوائل الافلام التسجيلية في مصر التي تناولت القضية الفلسطينية .

وضمن هذا الاتجاه نضع فيلمي « **العار لامريكا** » و « **أعداء الحرية** » ١٩٦٧ ، لانهما يمثلان وجهة نظر سياسية واضحة يحملان فيها أمريكا مسؤولية التواطؤ

مع العدوان الصهيوني الشامل على الاراضي العربية . الاول من اخراج احمد راشد والثاني من اخراج **سعيد مرزوق** . وقد كشف فيلم **« اعداء الحرية »** عن مهارة فنية عالية وخاصة في الاستخدام المبدع للعلاقة بين الصوت والصورة مما ساعد على تجسيم فكرته وضاعف من قوة تأثيره . وقد فاز الفيلم بالجائزة الفضية لمهرجان ليبزج ١٩٦٧ .

ومما هو جدير بالذكر ان الفيلمين اعتمدا كلية ولاول مرة (في السينما التسجيلية المصرية) على الصورة الفوتوغرافية . وكان ذلك نتيجة لاحداث المعركة الخاطفة ، التي انتهت قبل ان يتحرك السينمائيون اليها بكاميراتهم . وكان الاعتماد في هذه الحالة على الصور الفوتوغرافية المتوفرة تصرفا لا تنقصه المرونة ، لجأ اليه المخرجان للتعبير عن رأيهما .

وكان فيلم **« عدوان على العالم العربي »** اخراج سعد نديم ١٩٦٧ اول فيلم يصور العدوان على مصر وسوريا والاردن معا ، مما جعله يتميز بنظرة أوسع تربط بين القضية الوطنية والقضية القومية . اما فيلم **« النصر للشعوب »** اخراج صلاح التهامي ١٩٦٧ فقد تمتع بنظرة سياسية أشمل تربط بين كفاح الشعب العربي ضد الاستعمار وكفاح الشعوب الاخرى في كوريا وفيتنام وأفريقيا . وقد استمد المخرج مادته الاساسية من افلام تسجيلية سابقة . غير ان المادة المتاحة من هذه الافلام كانت محصورة في عدد محدود منها مما افقد المخرج الى حد ما امكانية التحرر من الشكل البنائي للاصول التي أخذ منها .

وعقب احداث ٧٣ مباشرة جاء فيلم **« كاو بوى »** اخراج **سامي السلاموني** بتجربة جديدة ، حيث اعتمد في مادته على لقطات من افلام روائية سابقة ، استخدمها كوثيقة ، جمع بينها وبين صور فوتوغرافية في بناء جديد للتعبير عن فكرته بدون استخدام الحوار او التعليق . الفيلم يربط بين الصهيونية والامبريالية الامريكية ويرد جذور الشخصية الامريكية الى شخصية راعي البقر « الكاو بوى » الذي ذبح الهنود الحمر أصحاب البلد الاصليين ، واقام حضارته على سفك الدماء والمغامرة .

اما **« كرنفال »** اخراج احمد فؤاد درويش ١٩٧٤ فيربط بين الكيان الصهيوني والنظم الرجعية والعنصرية في آسيا وأفريقيا مع الاهتمام أيضا بتأكيد العلاقة المتينة بينها وبين أمريكا . وقد استخدم الفيلم التصوير الحي والصور الثابتة والرسومات .

أفلام النقد الاجتماعي

تختلف أفلام هذا الاتجاه عن كل أفلام الاتجاهات السابقة . ذلك أن الاتجاهات السابقة على كل مستوياتها (صحافية ، اعلامية ، وطنية ، فنية ، سياسية) لا تعرض في النهاية من وجهات النظر الا ما يتفق ووجهة النظر الرسمية . أما أفلام هذا الاتجاه فانها لا تضع في اعتبارها وجهة النظر الرسمية وهي تسعى الى الكشف عن أوجه القصور في المجتمع .

ومن الملاحظ ان كل ما قدر له الظهور من نقد في الافلام السابقة هو نقد الاعداء او نقد الشعب في بعض تصرفاته الصحية أو الاجتماعية المتخلفة . وفيما عدا ذلك تختفي تماما او تكاد الافلام التي تحمل اي اتجاه نقدي . ويرجع هذا الوضع – في رايي – الى عدم توفر المناخ الحضاري المناسب (النمو الديمقراطي ، الوعي الاجتماعي ، النضج الثقافي ..) مما حرم الفنان التسجيلي من القيام بأحد ادواره الرئيسية ، وهو التحريض على تغيير المجتمع ، متجاوزا بذلك ادواره التقليدية مما سبق ذكره ، رغم اهمية هذه الادوار .

ولكن مع تزايد الاحساس بمرارة النكسة ٦٧ ، ونمو الوعي الاجتماعي والسياسي نسبيا ، وتحت ضغط الرغبة الانسانية الملحة لممارسة الحق الديمقراطي في ابداء الرأي بعد فترة طويلة من الكبت ، اقدم فنان الفيلم التسجيلي على عدة محاولات في هذا الاتجاه كان اولها فيلمي **« حصان الطين »** اخراج السيدة **عطيات الابنودي** و **« النيل ارزاق »** اخراج هاشم النحاس على التوالي عام ١٩٧٢ .

يتعرض الفيلم الاول لما يبذله عمال صناعة الطوب من جهد مضنى في العمل بأحد المصانع الريفية . ثم لا يتقاضون غير قروش قليلة . حتى الحصان الذي يشاركهم العمل بخلط الطين في حفرة واسعة ، نجده بعد الاستراحة يرفض العودة الى الحفرة ويحاول الفرار . وقد عرض الفيلم في عدة مهرجانات عالمية لافلام الهواة . وحصل منها على عدة جوائز .

اما فيلم « النيل ارزاق » فيستعرض بلغة شعرية مفعمة بالايحاء قطاعات متعددة من الكادحين على ضفاف النيل في قلب القاهرة كاشفا برقة عن التناقض بينهم وبين الخلفية التي تمثلها العمارات الضبابية احيانا .

ويأتي مشهد اكل السمك في الكازينو قبيل نهاية الفيلم ليعطي وجهة النظر التحليلية في تفسير هذا التناقض دون استخدام للكلمة . وينتهي الفيلم بطفل رضيع يمسك بالمجداف مع امه يشاركها دفع القارب (!!) . ويثبت الكادر على منظر قريب لوجه الطفل يثير علامة

استفهام كبيرة عن المصير . وقد عرض الفيلم بمعظم مهرجانات أوربا مثل تولون وجرينوبل في فرنسا ومهرجان المهرجانات في لندن وكراكوف في بولندا وليبزج في المانيا الديمقراطية . وحصل على عدة جوائز عالمية ومحلية .

وكان من أثر السمعة الطيبة التي حصل عليها هذا الفيلم في الداخل والخارج أن حث بعض الشبان على اخراج أفلام في نفس الاتجاه مثل **« القاهرة كما لم يرها احد »** اخراج **ابراهيم الموجي ١٩٧٥** الذي ينتقد بلغة كاريكاتيرية ساخرة زحام المدينة وسوء مساكن الفقراء بها الذين يضطرون احيانا الى السكنى في منطقة المقابر . وذلك في مقابل العربات الفارهة التي تملأ شوارع القاهرة والعمارات الضخمة على سطح المدينة .

ومن أفلام هذا الاتجاه أيضا **« طبيب في الارياف »** اخراج خيري بشارة ١٩٧٥ ويتعرض لمشاكل القرية والحالة المتردية للصيدلية وفقر امكانيات العلاج او الاسعاف . واخرها فيلم **« وصية رجل حكيم »** اخراج **داوود عبد السيد** ١٩٧٦ ويسخر من دعوى الاقطاعي بايقاف حركة التعليم في القرية التي أفسدت الشباب في نظره ومنعت الاطفال من العمل في الحقل .

وقد امتازت معظم أفلام هذا الاتجاه بسمات ابداعية خاصة في التعبير السينمائي مما رفعها الى ارقى مستويات الفيلم التسجيلي في مصر من الناحية الفنية .

فاذا كنا نجد في فيلم « النيل ارزاق » نموذجا متكاملا للفيلم الواقعي الشاعري ، فأن « القاهرة كما لم يرها احد » كان اول فيلم تسجيلي يتضمن تأثيرات كوميدية مستخدما سرعات مختلفة للكاميرا في بعض اللقطات أو مستعينا بالمونتاج بالتعبير عن المعنى الساخر من خلال الانتقال من لقطة الى اخرى . وكان « وصية رجل حكيم » اول فيلم يستخدم التعليق بصورة معاكسة لمعناه . فالتعليق كله من وجهة نظر الاقطاعي المرفوضة ، الا أننا نصل الى المعنى العكس المقصود من خلال طريقة المعالجة الساخرة التي يقدمها الفيلم .

الخلاصة

لقد حاولت من خلال هذه الدراسة الموجزة ان أصل الى أهم الافكار الرئيسية التي شغلت اذهان التسجيليين في مصر ، واساليب معالجتهم لها ، مع بعض التقويم ، اعتمادا على مشاهداتي الذاتية — اساسا — لمعظم ما ذكر من أعمال .

وقد حصرت — في رأيي — كل الاتجاهات الرئيسية لهذه الافلام وفق التصنيف المطروح الذي تصورته ، محاولا بيان الظروف التاريخية الملازمة لظهور كل اتجاه . ولم اسقط منها غير الافلام السياحية وأفلام التوعية الاجتماعية أو الصحية ومجموعة من الافلام العلمية تصور بعض العمليات الجراحية . ذلك ان الهدف من هذه الافلام لم يكن ثقافيا بقدر ما كان عمليا محددا . وهي في عمومها لاتتجاوز في معالجتها مستوى الوصف مما يقلل من قيمتها كثيرا كافلام بالمعنى الفني .

وغني عن القول بأن ما طرحته من اراء لا يمكن — بأي حال من الاحوال — اعتباره نهائيا . وحسبي انني وضعت الاطار الاولي الذي يجمع بين الاعمال المختلفة لهذه النوعية من الافلام لتبقى تحت ضوء البحث والمناقشة والتقويم .

(١) يعتبر سعد نديم من اهم الشخصيات التي عملت في مجال السينما التسجيلية . وقد اوقف عليها حياته حتى الان . ومن بعده تاريخيا صلاح التهامي الذي يشاركه نفس السمة . وكان لهما — ولايزال — تاثيرهما الواضح على مجرى السينما التسجيلية في مصر .

لعينيك آياتهما ولجرحي الغناء

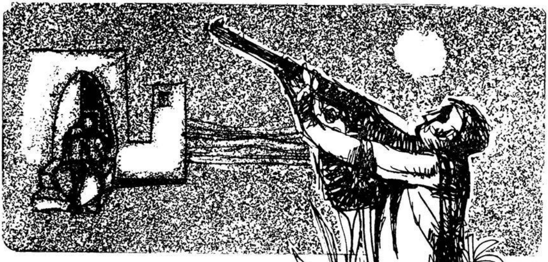


محمد الطوبي

لهُ القلْب هذا الجبين المرصّع بالكبْرياء •• أُسمّيه أُغْنيتي ونزيفي
•• أُسمّيه منْطقة الشعر •• أقْسم انّكِ فاتنة كاشْتعال القصيدة••
كتبْناهُ في دفتـــر الوطن / الذاكـرة ••
أنا المتسكّع ، أرْصفة الحزْن تعْرفني •• ومقاهي الرصيف فناجينها
شربتْني •• جرائدُها قرأتْني •• وما بيْن سيْف الضياع وبرْق
القصيدة يشرق وقْتٌ يكون به الجرْح محْتشدا بالبراعم •• ما
بيْن رحْلة سُكْرٍ •• ورحْلة سُكْرٍ •• هنالكَ شتْلة صحْوٍ
تمدّ الى الشمْس أشْواقها وتقـاومْ ••
أُحبّكِ أنْتِ •• لأَنّي أخاف المواعيد شاحبة كاندلاع الخريف ••
وأخـاف الليالـي رماديّة ••
وأخاف الصغار ينامون دون رغيف •• أحبّكِ بلْقيس آمنْتُ
أنّ الربيع ربيعكِ أنتِ •• وأنّي شهيد طيور مهاجرة في اتجاه
النهار وعيْنيكِ أنْت •• أُحبّكِ بلْقيس هذا انْطلاقي وكل المسافات

نحوك ملغومة بالصعود الى مكة العشق •• مفتوحة للذهاب الى الحلم نحو احتمال التورط فيك •• احتمال التوهج فيك •• احتمال التحول فيك ••
لعينيك آياتها ولجرحي الغناء •• مفاجأة المبتدا منك والمنتهى فيك •• أي تدفق صحو هو الحلم حين أسافر نحوك ممتطيا صهوة الشوق •• بلقيس ماذا أسميك ؟ • لؤلؤة خرجت من محارتها التدمرية •• أم مهرة جامحة ؟ •
أعانق وجهك •• أشهد أنك حبلى وأن البشارة آتية" بنبي يشن علينا نبوته بالسنونو ورائحة الزعتر البلدي •• ويتلو علينا وصيته معلنا بالصنوبر والفاتحة ••
نهار •• وأي اشتعال هو الوهج بسملة الحلم والزمن / الانتقال •• وأي مفاجأة أن يمد أقاليمه الوهج حتى حدود العواصم •• حتى أرى الليل يجمع كل حقائبه •• وكراسي مكاتبه •• وجرائده المتواطئة اللون •• متجها للزوال •• أرى شعرك الأسود المتباهي بخصلاته التدمرية
يهاجمني بانهمار القرنفل والضوء •• بلقيس
هذا دمي فيه أنشودة النار والبحر والبرتقال •• وفيه التأهب للسفر المتواصل منك اليك ••••
أسافر نحوك •• أمنح للعشق قلبي مقابل وصل شهي الحوار •• مقابل أن تهبيني صبيا جميلا على صدره شارة الانبياء •• أعانق فيك غدي القادم المتفجر بالشعر والعنفوان الذي يسكب النار في جسدي •• يصعق الليل •• هذي الصلاة التي اشتعلت حولك الآن بدء الذهاب الى زمن يطلع الموكب الاخضر المشتهى من أزقة حارتنا لحدود العواصم •• لو أقدر الآن أعلنت فيك الزفاف •• وأعلنت للاصدقاء أخاطبهم : ــ هذه امرأتي وبلادي •• وكل المسافات ما بيننا لا تعد سفارا •• ولكنها سورة العشق من بردى لوحت بالمواسم •• غنت تواريخ ما عرفته ضفاف سبو من ملاحم •• شكرا لمن يزرعون مواجعهم في الطريق معالم
وشكرا •• لعينيك آياتها ولجرحي الغناء ••

له القلب هذا الجبين المرصع بالكبرياء •• أسميه أغنيتي ونزيفي أسميه منطقة الشعر والعشب والزمن/الانتقال ••





أبن المـوت

كان جالسا على عتبة المندرة يرقب قرص الشمس الاحمـر وهو يختفـي . وكـان الحـوش خاليـا والبهائم ترقد لاهثة أمام « الطوالة » . نهض وسحب صندوقا من تحت السرير . كانت البندقية ملفوفة في جلباب قديم . نفس الجلباب منذ عشرين عاما . نزع اللفائف وعلق البندقية على كتفه وما سـورتها الـى الارض . ثم لبس عباءته وخرج .

كانت امـراته تجلس على العتبة الخارجيـة . رمقته بنظرة سريعة واجفلت . وسحبت سماقيها لتفسح له الطريق . الا نتبدو جزعه . ومـن قبل كانت ترمقه ولا تنسى .

ما يحدث الان لا يبـدو غريبا عليه . الطريق . والشمس تغرب . وحوض القصب وعندمـا كان يمر بزوجته أحس بنفسـه يتحفز ليخفى انفعالـه . تلك اللحظة التي ترقبها طويلا . ان يحس بعينيها تنظران الى وجهه وتلمحان هزة البندقية تحت العباءة .

رقد في نهاية الحوض . وجمع قطعا مـن الطين الجاف وثبت فوقها حجرا مسطحا أسند اليه ماسـورة البندقية . وازاح اعواد القصب امامه وضغطها حتى مالت . ورأى واجهة البيت على الشاطىء الاخر من النهر . وكانت بعض الاعلام ترفرف على السطح وقد اختفت الوانها في العتمة الخفيفة .

محمد البساطي

مازال الوقت مبكرا . واطل نمس من حجر على حافة الحوض . وراح يتشمم المكان حوله . ومد جسده في ليونه خارجا . ثم قفز فجأة وعاد الى الجحر .

ونتبه على صوت الزغاريد . ورأى البيت مضاء بالكلوبات . وكان مزدحما . والاولاد يجرون فوق السطح . ويقفزون ليلمسوا الاعلام . وكانوا يرصون المقاعد امام البيت .

اليوم يزوجونه . يفعلون ذلك وكأنه سيعيش طويلا . عشرون عاما .

ولم تنس امراته يوما واحدا . تجلس على عتبة البيت في جلبابها الاسود وطرحتها السوداء . وعيناها الذابلتان تحدقان في وجوه المارة . وحين تسمع صوت خطواته تسحب ساقيها الممدودتين دون ان تنظر اليه . ويرمقها بنظرة سريعة . ما كان يستطيع ان ينظر اليها طويلا . وحين يمد يده ليتحسس وجهها في العتمة يحس بعينيها مبللتين وبجسدها يتصلب . ويسترخى بجوار الحائط محدقا في سقف المندرة . كانت تظنه نسى . لم ينس ابدا .

عندما جاءوه بالخبر احس وهو ينظر في وجوههم . كان جالسا على المصطبة امام البيت . لم يقولوا شيئا . وسأل : —

أين ؟

كان يعرف ان هذا سيحدث وكان ينتظره يوما بعد يوم . كثيرا ما كان يقول ربما اختاروا واحدا غيره . لم يعلنوا ابدا . ظلوا يتكتمون الامر . وكان يقول ان ابنه واحد من ثمانية في العائلة . وكان للاخرين اخوة . لم يخبر احدا . طول الوقت كان يذهب ويعود. وهؤلاء الذين على صلة بعائلة « خاطر » ويعرفون خباياها . كان يتصيدهم في السوق ويسير معهم . ويقول ربما عرفوا شيئا وعندما يتوقفون كان يتوقف ايضا ويتلمس الامر . يتلمسه عن بعد مخفيا لهفته .

ويبدون وكأنهم لا يعرفون . ويتسربون واحدا بعد الاخر . ويكون مستلقيا في ظل شجرة الجميز . ويستدير محدقا نحو ابنه . ويراه بين الخطوط . وحركه كتفيه والفأس تعلو وتهبط ويقول : ولو هو ؟ هناك سبعة غيره في العائلة . وطول عمره كان بعيدا عن منازعاتهم .

وفي الليل يصحو فجأة من النوم . ويحس بذلك الجانب الذي اخفاه طول النهار وقد طفا فجأة امام عينيه .

ويبدو الامر مرعبا ابنه من دونهم جميعا لن يختاروا غيره . لااخوة له . وسيأتي موته حارقا قاتلا . سألهم :

— أيـن ؟

وسار معهم كانوا يتكلمون . وانتبه اليهم . كانوا يحكون ما حدث . واحس في لحظة اخرى انه طوال الوقت كان يومىء لهم وكأنه يتابع ما يقولون . لو انهم فقط انتظروا اياما . كان الولد سيتزوج يوم الخميس.

اربعة ايام . لو انهم انتظروا . ما كان يريد اكثر من ذلك . أن يرى وجه الولد . لقد رتب الامر . أعد له المندرة الاخرى . وطلوا جدرانها بالجير . تلك اللحظة التي تخيلها طويلا . أن يكون في الحوش بجوار « الطوالة » صباح يوم الزواج بعد التبن للبهائم ، ثم يستدير على صوت ابنه خارجا من المندرة ، ويراه عندما يخفض عينيه ويبتسم خجلا ويتلفت حوله لا يدري ما يفعل . سألهم :

— أين ؟

كان الولد قد سافر في الصباح ليشتري شالا للفرح ، لابد أنهم كانوا ينتظرون عودته عند موقف الاوتوبيس . ورآه هناك على شاطىء النهر . كانوا يغطونه بعباءة لا تصل الى قدميه . ورأى القدمين وعرفهما . وظل يحدق متسائلا في الوجوه المحيطة به . كان ممددا على وجهه وقد انثنت احدى ساقيه ويده تقبض على طين الشاطىء الجاف . وقالوا انه واجههم ومات رجلا .

آه . هكذا . امام الموت يستوى الامر رجل او غير رجل. كانت رأسه وكتفاه قد انحنت مع الشاطىء وربما ظن وهو يزحف مهرولا انه لو وصل الشاطىء لنجا منهم . وبعدها كان يستعيد كل التفاصيل . اراد فقط ان يعرف ويحس بكل ما احس به الولد من الم .

قالوا : اترك لنا الامر يا عم الحاج .

جلسوا في المندرة . كانوا يتحدثون ثم يصمتون . وفي النهاية وقفوا . وقال لهم :

— لا احد غيري .

وتبادلوا الكلام ثم جلسوا مرة اخرى وكان احدهم يكبس الكلوب . وتوهج الضوء .

وقالوا : — مـن ؟

وانصت لهم . كانوا يذكرون اسماء عائلة « خاطر » واحدا واحدا . ثم جذبه وش الكلوب ، كان الصوت ناعما . وقالوا : —

— عبـاس .

وحدق في وجوههم وقالوا : —

— آه عباس .

وخرجوا . عباس . ؟ وهل يساوي عشرة مثل عباس ابنه ؟ كان في الاربعين لا ولد ولا زوجة له . لا أحد في البلدة يأخذه مأخذ الجد . ومـن يفتقده ؟ ومـن

يحترق بموته ؟ كان يضحكهم جميعا . من مقهى الى مقهى . فرحا بالثلاثة فدادين . وفرحا لانه يعيش . كان يقول « أنا أعقلهم لو تزوجت لوجدت من يقتلني في اليوم التالي » .

لابد انهم في البلدة قد ناقشوا الامر ايضا . كان في المقهى عندما وجد عباس يقف أمامه فجأة . وقال في صوت مرتفع : ـ

ـ أتقتلني يا حاج ؟

رمقه صامتا . كان وجهه شاحبا ضاحكا . وأسنانه السوداء المهشمة عندما فتح فمه مترقبا .

ويومها قال لنفسه وهو يسير مبتعدا لن يكون عباس أبدا .

قال لهم : انتظروا .

وظلوا يأتون . كان يجدهم من حين لاخر في المندرة . ويقولون :

ـ عباس يجري في البلد ياعم الحاج .

ويقول : انتظروا

ـ أتريدنا أن نقوم بها .

ويلتفت مهددا : لو فعلها احدكم .

وفي البلدة أيضا كانوا ينتظرون . يكون ماشيا في السوق ثم ينتبه فجأة للعيون تحدق نحوه . ويلتفت ويرى عباس جالسا على مقعد بممر المقهى الخارجي يؤرجح ساقيه .

وكان يتناول عشاءه وسمع الخبر . كانت النسوة تحكى أمام عتبة البيت « امرأة عويس خاطر ستلد الليلة » .

ونهض ليغسل يديه . آه . تلك اللحظة . كان يرتعش . أيمكن ذلك ؟ مثلها لا تلد غير الاناث . خمس بنات . ايمكن ان يحدث هذه المرة ؟

جلس ليلتها على المصطبة. كان بيت عويس بعيدا. وأنصت لصوت يأتى من هناك . ثم نهض وسار بامتداد شاطىء النهر . كان المصلى خاليا . ووقف متكئا بظهره الى سياجها . وكان ظل الاشجار معتما على الطريق في ضوء القمر الشاحب . وجلس على حجر يحدق في المياه الداكنة والتماعات الضوء على سطح الماء . وأحس انها ستأتي بولد . كان يتنفس في عمق ويمسح دموعه التي انهمرت . كانت المرة الاولى التي يبكى . وغسل وجهه . ومشى في اتجاه البلدة . وفي الصباح قالوا انها جاءت ببنت . وقف لحظتها غير مصدق . وكان الامر غريبا . احيانا يكون في الشارع ويحس أنه سيلتقى بشخص تذكره فجأة . ثم يراه امامه كثيرا ما يحدث ذلك . يحس أن شيئا ما سيحدث ويجده يحدث . وارسل في السر الى بيت الداية ودفع لها . واخبرته . كانوا يقولون انها بنت اسمها « حمدية » . ويقف هو صامتا لا يقول شيئا ، وهل كان أهله يعرفون ؟ ربما احسوا بعد ذلك . ظلوا وقتا طويلا حتى بعد أن شب الولد . ظلوا يشيرون الى عباس . ما كان لهم أن يخمنوا الامر أبدا . ويوم مات عباس . آه لابد أنهم عرفوا . عشرون عاما . من كان يظن انه سيتحمل كل هذا الوقت . قال انه لن يفكر في الامر حتى يأتى اليوم . وكان هادئا . ويرقد في المندرة متخيلا ذلك اليوم . وعندما اختار الحوض نقل اليه الحجر المسطح . وكان يأتى من حين لاخر ويستلقى محدقا من بين العيدان الى بيت العروس . ويراهم هناك عندما يشعلون الضوء . ويراهم عندما يطفئونه . كثيرا ما كان يغفو وهو في رقدته . ثم يصحو على لسعة البرد . ويجد العيدان التي أزاحها جانبا عند مجيئه قد اعتدلت وأوراقها العريضة مدلاة على وجهه . وينهض خارجا من الحوض والبلدة ساكنة ، معتمة ، وكان يسمع أذان الفجر وهو في طريقه الى البيت . ويوم جاءوا ليقرأوا فاتحة البنت . كان يعرف أن سهرته ستطول . وجاء بعباءته والتف بها في الحوض . ما كان يريد ان يفوته شيء كان يحمل معه عشاءه . رغيفان وقطعتي سمك مقلى . وضعهم في لفافة داخل فتحة السيالة بجلبابه. ورآهم هناك من خلال الباب المفتوح على مصراعيه . كان الرجال يجلسون في الحوش والنسوة في الحجرة المجاورة . وكان شباكها مفتوحا . ورأى بنتا صغيرة ترقص وصوت الطبلة يدوي . كانوا يتناولون عشاءهم وقد التفوا حول الصينية في الحوش . وفتح لفافته واخذ يأكل . وخرجوا واحدا بعد الاخر . ثم رآه . لا أحد يعرفه مثله . كان واقفا امام البيت في ضوء الكلوب . وتجمعت النسوة خلف ضلفتي النافذة . كان يتكلم ملوحا بيديه وضحكته تنفجر فجأة . وكان من جاءوا معه ينتظرونه على الكوبري واستدار متجها اليهم . وعبر الكوبري متمهلا . تلك المشية التي يعرفها جيدا . كان يأتي لزيارة عروسه كل خميس بعد صلاة المغرب . ويكون راقد في المندرة او الحوش وامرأته على العتبة ملتفة بطرحتها السوداء . ما عادت تكلمه او تنظر اليه كانت فقط تجيب على ما يسأل عنه .

ويوم مات عباس نظرت في وجهه . كانت عيناها حمراوين مضطربتين وصاحت : ـ

ـ عباس مات ياحاج . مات موتة ربنا .

ويغضبون لان عباس مات . ويزمجرون : ومن بعده يستحق ؟

ويعد التبن للبهائم . ويأتيها بالماء . ويسير في الحوش . ما من شيء آخر يفعله ويرقب البهائم وهي تأكل ويقول « انه الان في طريقه الى بيت عروسه وهي فوق السطح ترقب مجيئه على البر الثاني » . ويقول ان الشمس تختفي . ويراها قد اختفت . ويظل جالسا في الحوش والعتمة تزحف . ويقول انه الان جالس بجوار النافذة في بيتها وصوت ضحكاته يترامى الى البر الثاني .

ويرى امراته تدخل المندرة وتخرج والنسوة يجلسن معها على العتبة . ويأتي بعباءته . ويجهز لفة الطعام ويخرج .

آه . تلك الايام عندما كانوا يفتحون حوض القصب. في كل مرة كانوا يفتحونه من الجانب المطل على الطريق. ويرى مكانه وقد تعرى بعد ان قطعوا العيدان ويسير بامتداد الشاطىء ويعود مختلسا النظرات نحو البيت المضيء ما كان يستطيع ان يتوقف طويلا عند الكوبري. واين يذهب ؟ كان يغفو سريعا وهو في المقهى وعندما يصل الى البيت تكون امراته قد نامت . ويظل جالسا في الحوش . حتى اقاربه كانوا يتجنبون المرور على بيته . سرعان ما كان يثور فيهم . امراته فقط .. كانت هناك على العتبة يقطعون العيدان او لا يقطعونها . ويبدو الحوض خاليا . يمتد طويلا عريضا . ويسير بامتداده يرقب العيدان الصغيرة واوراقها الخضراء المنتصبة . سرعان ما كانت تنمو وتتدلى الاوراق . ما كان لينتظر حتى يكتمل نموها . كان يبحث عن حجر مسطح ويأتي به . لم يتغير شيء وكأنهم لم يقطعوا العيدان من قبل . ويراه في نفس الموعد . والكلوب يضيء البيت . عشرون عاما وتسعة ايام . من كان يظن انه سينتظر كل هذا الوقت . ويقول لهم : —

— انتظروا .

ويحدقون في وجهه ويتبادلون النظرات ويقولون :

— عباس يموت في بيته ياعم الحاج .

قال لنفسه انه لن يفكر في الامر حتى يأتي اليوم . وكانت المندرة في مواجهته . لم يدخلها ابدا . ولم يفتح شباكها . كانت بطلائها الابيض . واشياؤه في الركن . وصورة المراة التي قطعها من مجلة وعلقها على الحائط . والملاعق والاطباق الصيني التي احتفظت بها أمه من جهازها لهذا اليوم . كانت هناك في لفتها لم يمسها احد . وكان يصحو احيانا في الليل . ويجد الفراش بجواره خاليا ثم يسمع نواح امراته المكتوم وهي تنفض الاشياء في المندرة الاخرى . ويكون ماشيا في الشارع ويتوقف . ويلتفت حائرا . كان وجه الولد يبدو له فجأة وهو خارج من المندرة صباح يوم الزواج يبتسم خجلا. تلك اللحظة التي تخيلها . ما كان يتذكر سواها . لم ير وجهه في وضوح كما يراه في هذه اللحظة . تبدو كل تقاطيع وجهه . شاربه النابت المنسق . وسواد عينيه المتألق . وآثار الحناء على يديه وقدميه . والجرح القديم على جبهته يوم سقط من فوق الجميزة . ويقولون «عباس» ويزمجرون . وطول الوقت كان يعرف . يقولون «بنت» ويخفونه دخل البيت . وعباس لايزال حيا . وعندما تعلم الولد المشي خرج من البيت . وكان يلبس كالبنت فستان بنقوش ورد كبيرة . وحزام حول خصره . وقرط يتدلى من اذنيه . وعيناه واسعتان مكحلتان ورآه للمرة الاولى خلف الجامع . كان الولد مع بنتين أكبر منه تمسكان يديه . كانوا قادمين من النهر . كان يعرف البنتين . وقد نظرتا اليه . وتوقفتا . كان الكحل يختلط بدموع الولد ويسيل على خديه . وكان لا يزال واقفا والبنتان تنظران اليه وسألهما : —

— بنت عويس ؟

— ايوه

لو انه في تلك اللحظة رفع الفستان عن ساقى الولد وتحكى البنتان لاهله ما حدث . لو انه فعل ؟ — ان يعرفوا من البداية مجرد ان يكشف عن ساقى الولد . ايه كان يفضل ان يظل صامتا . يرمقهم عن بعد وهم يلعبون لعبتهم . وفي كل مرة يرى الولد بملابس البنت كان يبتسم في نفسه . ما كان يريد لكل ذلك ان ينتهي . ويقول . « هانت مضت الايام الصعبة . والان يعرف ما يريد » . وكان هادئا يسمع امراته تحكى عن ابنها الذي جاءها في المنام حاملا كفنه الملطخ بالدم . ولا يقول شيئا . ويسمعها تنوح في المندرة ولا يقول شيئا . وكان ينام كثيرا . مجرد ان يجلس في الظل ويستغرق في النوم . ويقول الاهالي في البلدة «بنت» وينادونه : « حمدية تعالي » . كان الولد سمينا ، ويهرول نحوهم وجسده يترجرج في الفستان . وعندما اكتشفوا الامر بعد ذلك كان الولد قد شب قليلا . وضرب عبد الستار كفا بكف وقال :

— لولا ان ابوه العطا رآه يتبول ما عرف أحد .

وكانوا يضحكون وينادونه « حمدية تعالي » .

ويقترب الولد ويقولون :

— ارفعي يا بنت الجلباب

ويتقهقر الولد منحنيا على نفسه .

ويوم «طهوره» البسوه كالاولاد . لابد انهم ايضا قد اقلقهم ان يروا عباس لا يزال حيا . احيانا كان الولد يمر بالحارة . يكون جالسا على المصطبة . ويراه قادما مسرعا . ثم يراه يجفل فجأة ويخفف من سرعته . ويسير ملتصقا بالجانب الاخر وعيناه في ارض . وكان يقف في

السوق والتفت وراى العينين السوداوين المكحلتين ترمقانه . كان الولد يقف قريبا منه . لا يعرف .. فجأة وجد نفسه يتحسس راس الولد . وظل الولد ساكنا يحدق اليه . ثم احس بمن يجذب الولد بعيدا .

كان يراه كثيرا . يكون سائرا او واقفا امام دكان ثم يلتفت ويراه غير بعيد عنه يحدق نحوه . وعندما تلتقى نظراتهما بطرف الولد بعينيه ويستدير مبتعدا . وكان يجلس امام دكان عبد الستار . ورآه قادما . كانت معه زجاجة ليشتري زيتا . وتردد قليلا قبل أن يصعد مصطبة الدكان . واشار له أن يأتي . وتلفت الولد حوله . ثم وقف امامه .

ـ اسمك حمدي ؟

أومأ صامتا . ومد اصبعين ليمسك ذقنه . وأزاح الولد يده بعيدا . واستدار الى الدكان .

ـ اعطه بقرش ملبس يا عبد الستار

واخذ الولد الزيت ومضى . وقال عبد الستار انه لم يأخذ الملبس . وكان قرطاس الملبس لا يزال هناك . وراى الولد يقف في آخر الحارة ويلتفت . واشار له ان يأتي وهز الولد كتفيه . واختفى في الحارة الاخرى .

وكان راقدا في المصلى وانتبه على ضجة الاولاد . كانوا يخلعون ملابسهم ويقفزون الى النهر . ورآه هناك . كان صغيرا وسطهم . وقف عاريا في الشمس . وكانوا يشيرون اليه لينزل الى الماء . ثم اخذوا يقذفونه بالطين . كان يجري على الشاطىء ويعود . ثم انزلق متعثرا الى النهر . واستلقى على بطنه في المياه الضحلة قرب الشاطىء يضرب الماء العكر بقدميه . كان الشاطىء ينحدر فجأة بعد خطوتين . والاولاد الكبار يسبحون وسط النهر . ويقذفونه بالطين من حين لاخر . كان المصلى خاليا . وكان يرقبهم من خلال فروع الشجرة المدلاة داخل المصلى . وراى الولد الكبير عندما تسلل ملتصقا بجانب المصلى مندفعا في سرعة خاطفة نحو الولد في المياه الضحلة. نهض مرتجفا مطلا من فوق السياج . وراى الولد غير بعيد عن الشاطىء يضرب الماء بيديه . كان يختفي ثم يطفو . وقفز الى النهر وجذبه من رأسه . وتركه على قش المصلى يلهث مغمضا عينيه .

قالت امراته انها ذاهبة وجمعت ملابسها . كانت تغمغم في صوت خافت دون ان تنظر اليه . وخرجت الى اهلها . لم يذهب اليها كان يعرف انها ستعود . وغابت شهورا طويلة ثم عادت .

وجاءوا الى المندرة واشعلوا الكلوب . وقالوا :
ـ الم تجد غير ابن عويس لتنقذه ؟

كان يجلس على طرف الكنبة . وقالوا :
ـ والناس ؟ كيف ننظر في وجوههم ؟

كانت امراته لا تزال في البيت . جلست امام باب المندرة الموارب . كان يسمع صوت غمغمتها هناك . ثم دفعت الباب ومدت رأسها الى الداخل . وقالت :
ـ وعباس ؟ اتتركونه يسهر كل ليلة في فرح ؟
واغلقت الباب . ما كان يسمع صوتها الا عندما يأتون .

ويختفي الولد . كان يختفي طويلا عن عينيه . ثم يراه بعد ذلك وقد ازداد طولا . ويمر به دون أن يتوقف. يرمقه بنظرة سريعة وكأنه لا يراه . والشال الابيض مهدل حول رقبته . ويكون في المقهى ثم يسمع صوت ضحكته وتلتقي نظراتهما . كان يصيح ويضرب الورق بسطح المنضدة ويشب فوق المقعد . ويستغرق في ضحك صاخب . يفعل ذلك وكأنه لا يراه . ما كان يستطيع ان يظل في المقهى طويلا يسمع ضحكاته . وقالوا انه مريض . وانتظر يوما وآخر . وقالوا أن طبيب الصحة عنده . وذهب الى التومرجي . وكان الرجل غريبا عن البلدة . وشربا الشاي وتحدثا . وقال الرجل : تيفود .

ونقلوه الى مستشفى المركز . كان يذهب الى المحطة . ويقبع خلف العشة هناك . ويرى امه عائدة من المستشفى . ويأخذ القطار ويذهب . في كل مرة كان يدفع « البريزة » للرجل خلف بوابة المستشفى .

وقال له الرجل يوما :ـ

ـ سأكلمهم ليسمحوا لك بالدخول وتطمئن عليه بنفسك .

وقال : في المرة القادمة لاحضر له زيارة معي .

لم يذهب بعدها . وكان يجلس خلف العشة عندما رآه قادما مع أمه . كان وجهه شديد الشحوب . وكان متراخيا . رقد ليلتها يحدق في سقف المندرة العتمة ثم لبس جلبابه وخرج . سار طويلا على الشاطىء . ودخل الجامع . جلس بجوار فتحة السلم المطلة على النهر . كان الهواء يأتي باردا . وصلى الفجر وعاد للبيت . لابد انهم في البلدة قد خمنوا الامر . ومن في العائلة وعباس قد مات ؟ ما عاد أحد يدير وجهه بعيدا . وامرأته أيضا . كانت ترمقه في كل مرة يخرج أو يعود . وكانت الان تكنس البيت . وتعد التبن للبهائم . ويكون جالسا على المصطبة ويسمعها تقول :

ـ الشاي يا حاج .

ويلتفت ويرى الكوب بجواره على المصطبة .

ويكون خارجا من الجامع بعد صلاة الجمعة ، ويراه امام الباب الخارجي في جلبابه الصوف الازرق ويده معلقة بفتحة الصدر والشال الجديد حول راسه . كانوا يصمتون ، ويلتفت الواقفون معه ، ويراهم ينظرون اليه. كانوا يلتفون وكأنما لينظروا اليه وهو قادم ، غير أنهم كانوا يبتعدون خفيفا عن الولد ، وعندما ينظر اليهم مرة اخرى كان يرى الفراغ الذي تركوه ، والولد في مواجهته يتكلم دون ان يلتفت نحوه .

وكان جالسا خلف العشة يحدق نحوهما وهما يبتعدان . والتفتت امه وراته . كان الولد يسير متراخيا مستندا بيده على كتفها ، وكانا يصعدان الطريق المنحدر قليلا الى البلدة ، وتوقف الولد . كان يلهث متعبا . وامه تكلمه ، والتفت نحو العشة ، ورآها تصمت فجأة وتمسك بذراع الولد ، ثم التفت مرة اخرى . وصعدا الطريق .

ويوم جاءوا بجهاز العروس من المركز كان خلف العشة ينتظرهم . كانت امه وأبوه ، واهل العروس ، والعربة الكارو المحملة بالعفش تصعد الطريق في صعوبة، وكان احدهم يسند الدولاب فوقها ، ومرآته تضوي بأشعة الشمس ، والنسوة خلف العربة يزغردن وانحنى ابوه واخذ يدفع العربة ، ثم نفض جلبابه المطوي على كتفه ولبسه . ورآها عندما التفتت . آه . نفس المكان . ونظرت الى العشة . كان قد مال بجسده ليراهم . ورأى راسها عندما تصلبت واخذت تحدق نحوه ، ثم استدارت ولحقت بالنسوة ، وانطلقت تزغرد معهن .

ويوم جاءوا بالمنجد كان هنا في الحوض ، كان الكلوب مضاء فوق السطح ، وكان يرى ذرات التراب ونتف القطن تتطاير في اشعة الضوء ، ويسمع ضربات العصا وزغرودة تنطلق فجأة من حين لاخر . وعندما انتبه من غفوته راى البيت معتما . وكان ضوء الفجر في الافق .

دوت الزغاريد فجأة . ورأ كلوبا يخرج من البيت. كان الحاج بركات المأذون يقف امام الباب والرجال حوله. ثم دخلوا البيت . ودوت الزغاريد مرة اخرى . ورأى النسوة فوق السطح بامتداد السور . وانتبه الى صوت المزيكة . كانت تقترب . تلك اللحظة التي تخيلها وانتظرها طويلا .. عندما تظهر الكلوبات القادمة من البر التاني . وينعكس ضوؤها على مياه النهر . كان يرها دائما ثلاثة . واحد على يمينه وآخر على شماله ، والثالث خلفه . ويأتون بالمقعد الذي يحملونه ويضعونه على راس الكوبري قبل ان يعبروه ، والبيت في مواجهتهم، واهل العروس قد تجمعوا امامه وفوق السطح . ويجلس على المقعد يتلفت حوله مبتسما . والمنضدة الصغيرة بجواره وفوقها كوب الشربات . ويكون هو هنا . على بعد ثلاثة امتار منه . وقد تركوا المكان من ناحية الحوض مكشوفا ،وتجمعوا في مواجهة اهل العروس .

آه . الان ينتهي كل شيء .

القاهـرة

الخيــــول

في القصة العراقيـة

كاظم سعد الدين

استأثر الحيوان بنصيب وافر من خيال الانسان . فوصفه وانطقه وجعله يتكلم مع بعضه ومع الانسان ليعبر بذلك عما يجول في خاطره هو. كان من جملة الحيوانات الطيور كالنسر والصقر والغراب والحمام والعصافير والافعى والفار والعنز والغزال والذئب والحمار . والكلب قصص كثير في هذا الادب حتى ان بعضهم جعل له المذكرات واليوميات . اما الخيـــل فنصيبها اوفــر ويتبادر الى ذهننا اول ما يتبـــادر الحصان في ملحمة كلكامش وحصان طروادة ، حصان امرىء القيس وعنترة وغيرهما . وفي حكايات الف ليلة وليلة نقرأ عن الحصان الطائر ، وقد استعاره الشاعر الانكليزي جوسر في احدى قصصه في مجموعة (حكايات كنتربري) .

كان للحصان شأن عظيم يوم كان للفروسية شأن . وفي بطون الكتب حكايات وطرائف عن الخيل ووفائهـا وذكائها امور كثيرة . انك تعطف علـى حصـان دون كيشوت وحمار صاحبه سانكو بانزا في صراع بطليهمـــا ضد قوى خياليـــة . ومنهم من اعجب به فجعل لـــه مسلســلات من القصص التي اخرجتهـا الســـينما والتلفزيون مثل فليكا وجامبيون (أي البطل) والجواد الادهم (بلاك بيوني) الذي استطاع كاتبـــه ان يوظفه ليكشف به عـن قطاعات مختلفة من المجتمع الذي ينتقل اليــه .

الحصان في عمره القصير يجـود بكـل طاقته ، مخلص لا يخاتل ، تياه يعرف جماله ، لكنه سرعان ما يشيخ فيهمل وينبذ ويموت منسيا . وقد وصــف الكاتب البولوني فلاديسلاف حصـــانا يحتضر تعاطفت معه حيوانات الحقل وطيوره . هذه الحال اوحت لكثير مــن الكتاب ان يشــبهوا حيـــاة الانســـان في المجتمع الاستغلالي بحياة الحصان : (انهم يقتلون الجياد) بعد ان تجود بنفسها وتشيخ بعد ذلك . انك لتتعاطف مـــع المهر الذي غرق في النهر اثناء عبور مجموعة من الجيـــاد التي وصفها شولوخوف في احدى قصصه القصيرة . اما حصان جيخوف فهو الوحيد الذي يستمع الـى ما يسرده صاحبه الحوذي من كآبة اوت طفلة ، فالناس كل مشــغول بامره .

في قصصنا العراقي ترد الخيل بصـــورة تلفت

النظر . وقد تفاوتت وجهات نظر الكتاب اليها وتوظيفها في قصصهم كل حسب غايته . فيمكننا ان نقسم ذلك الى مايلي :

اولا : الخيل رمزا لفكرة
ثانيا : الخيل وسيلة للمقارنة بين وضعين .
ثالثا : الخيل وسيلة للوصول الى غاية .
رابعا : الخيل في الواقع .
خامسا : حياة الخيل تمثل حياة الناس .

اولا :

(أ) من روائع القصص التي تستعمل الخيل رمزا للوصول الى فكرة نضالية :

١ – « السيف » لعبد الاله عبد الرزاق . يصف فيها حصانا يقتاده صاحبه ليربطه الى جذع نخلة في منطقة ريفية. يظل الحصان اياما كثيرة مهملا ، يحز الحبل رقبته . ثم يعود الرجل غير ان الحصان يستطيع ان يقتله . ويقطع الحبل وينطلق ولا يمكن لاحد السيطرة عليه او ايقافه . غير ان طفلا يستطيع ان يوقفه ويقتاده ثم يركبه ويبتعد به . الحصان في هذه القصة يمثل الشعب . والرجل هو الانظمة البائدة التي كبلته واهملته بعد ان استغلته ابشع استغلال . استطاع اخيرا الافلات والانطلاق ولم يكن لتلك الانظمة المتمثلة بالرجل صاحب السيطرة عليه مرة اخرى بل استطاع صبي ان يقتاده . الصبي هو الجيل الجديد ، الذي وضع الشعب ثقته به . السيف موح ولكن بصورة غير مباشرة . سألت عبد الاله :
– هل يمكن ان تعتبر السيف والحصان رمزا لشيء واحد : الحصان عربي والسيف عربي ، دليل الاصالة والعزة ؟
– اجل هذا صحيح وهو ما قصدت اليه .

٢ – ومنها قصة (صهيل الخيول الجامحة) لناطق خلوصي . هي اربعة خيول سباق نافرة في الشوارع . يركض وراءها رجل اشيب حافي القدمين في يده سوط يحاول ان يضيق الشقة . بينه وبين الخيول حذر ان تبلغ الطرف القصي من الشارع حيث تستقبلها الارض الرحبة وعند ذلك تصبح مسألة السيطرة عليها حلما يأتي مالك الخيول ويصفع السائس ويشتمه . توضع خطط جديدة للحصار .. ومطاردة جديدة تتلو ذلك . تأمل السائس الخيول مليا ثم اغلق عينيه : آه لو تتوحد هذه الخيول الاربعة فتستحيل الى جسد واحد.. . حصان واحد، بني قوي الجسد والقوائم ، يحمله فوق ظهره الواسع الى البرية حيث الهواء النظيف والفضاء الرحب يعبر به الحواجز ويطير به . يستعير اجنحة من طيور السماء ويستحيل الى براق او طائر خرافي هائل يحط به فوق قمم الاشجار العالية .

كان يمكن ان تنتهي القصة الى هذا الحد ولكنها استمرت واستمرت معها المطاردة والحصار من اجل اعادة الخيول الى الاصطبل بواسطة دفعها الى طريق ضيق وسد الطريق ذلك عليها بواسطة شاحنة وسيارة صاحب الخيول . تستسلم الخيول وتنقل في الشاحنة .

لو جعل القاص الخيل الجامحة ، وهي خيل سباق ، تعبر سيارة صاحبها ، ولا بأس ان يقع احدها على سيارته ويضعضعها ويتضعضع او يتكسر هو ايضا . فتحقق للسائس ، الذي هو اقرب الناس اليها الحريص عليها ، تحقق امنيته بالانطلاق والتحرر . لو فعل ذلك لاستطاعت القصة ان تدخل في عالم ارحب يوحي بالامل ، عالم لا يمكن ان ينسى . فصاحب الخيل يمثل الاستغلال والخيل تمثل الشعب الطموح للوثوب نحو الافضل .

٣ – وقريبا الى جو خيول السباق هذه تأتي (ساعات في حياة الفرس الذهبية) لموفق خضر . سائس يعشق الخيل . يسكن وزوجته في الاصطبل يرعيان فرسا اسمها حميدة . يرزق الزوجان بطفلة يسميانها سوسن . تدوس الفرس سوسن، فتموت الطفلة . تكاد الام تجن ، غير ان الاب لا يهتم كثيرا فالفرس عنده كل عالمه . فهي اذا ما فازت في السباق فكأنما ستولد سوسن من جديد اكثر صحة وعافية مثل حميدة . ولكن الفرس تخسر فيروح السائس ينشج بقوة ويتذكر آنذاك ابنته سوسن .

سألت يوما موفقا :
– هل تعتبر الفرس بديلا لشيء آخر ؟
– الفرس يمكن اعتبارها رمزا للانظمة .
– وفوزها ؟
– معقد الامال وتعويضا عن سوسن . فاذا ما فازت فكأنما ولدت سوسن من جديد .
– اي ربط ! وما سوسن اذن ؟
– يمكنك ان تقول انها المقاومة الفلسطينية .
– الفرس لم تغلب وما عاد صاحبها مرفوع الرأس .
– الفرس هنا هي الانظمة المعول عليها خطأ . والامل معقود في ولادة جديدة ، من غير الفرس ، هي المقاومة الفلسطينية .
– اذن النشيج وتذكر وجه سوسن هما نوع من الامل ؟
– اجل .
– اليس الوصول الى الرمز صعبا ؟!

٤ – (السهم في الغابة) لاحمد خلف اقرب الى قصة السيف . فهنا يرمز للحصان بالسهم وفي تلك

بالسيف . وكلاهما يرمزان الى الشيء نفسه : الشعب والفارس هو قائده .

وسط غابة كثيفة ، ترك الفارس حصانه يعدو بحرية وانسياب مع حركة الريح . واضح ان الفارس يعرف طريقه الى هدفه .. لهذا كان يغني . يتساقط مطر ، غير ان الفارس يحس أن الظمأ سينال منه . وقد استبان بوضوح ان اختراقه للغابة لن يتأتى له بسهولة ويسر ، فلكز الحصان وعاد اللكز ثانية وثالثة وتكررت الضربات الخفيفة . كانت حركات الحصان المطواعة تختل بين ضربة واخرى . فادرك الفارس الصعوبة فقال : لا محال .. لا محال ابدا . لم يكن ذلك مطرا بل فيض من الضباب يغطي اشجار الغابة وتخيلها . انه يخترق جدارا من اللهب الابيض . فالغابة والنخيل والمطر دلالة الخير غير ان ذلك مغطى بضباب المصاعب . ومع ذلك فقد ظل يواصل السير من اجل الوصول الى الهدف .

٥ ـ (الصبي والحصان الابيض) لهشام توفيق الركابي .
الرمز في القصة مباشر اكثر مما لدى عبد الاله واحمد خلف . فالصبي هنا يبحث عن حصان ابيه الابيض كالثلج بعد ان قتل ابوه الذي كان يحدث اصحابه عن اشتراك الجميع في موارد البلاد وحق كل فرد في اظهار جدارته وكفاءته من اجل غد افضل ومن اجل أن يسود العدل الاجتماعي لجميع الافراد . وكان يقول : اذا لم يكن الشعب واعيا منتجا الى اقصى حدود الطاقة فالكلام عن الحرية لغو وتضليل . انه يتحدث بلسان جمهور كامل وليس بلسان فرد . انه اشتراكي ملتزم . نظم الفلاحين اصحاب ابيه انفسهم في مزارع جماعية . فكأنهم صاروا يملكون حقلا واحد لا مجموعة حقول .. يأتي جماعة الاب الى الابن يطلبون اليه الانضمام اليهم . غير انه يبحث عن حصان ابيه الابيض كالثلج . يأتي اليه الحصان فيركبه ذاهبا نحو قرية الفلاحين . فهو لا يستطيع الانضمام الى جماعة منظمة دون فكر هادف . لذا ركب افكار ابيه الناصعة البياض كالثلج ليواصل الرحلة مع الجماعة .

٦ ـ اما (حصان) موسى كريدي فهو بطل من نوع متميز وهو مثل فارسه منعم العز في خلفية من جمال الطبيعة . انها مسرح لهذا الحصان ولعبه وجريه غير انه انقلب الى ميدان معركة وصار منعم العز وحصانه هدفا لقناصة من الاعداء . يصاب منعم ويختفي بين الادغال . ولا يجد الاعداء غير الحصان الذي ابى أن يهرب دون صاحبه من المعركة . فينتقمون من هذا البطل . ينفذ فيه حكم الاعدام . عاد الفارس يحمل شيئا من الحصان ، عاد يحمل رائحة الحصان .

(ب) من القصص ما تستعمل الحصان رمزا للوصول الى فكرة هي الجنس :

١ ـ (الرحيل على جواد ادهم) لكمال لطيف سالم . ليس الجواد في هذه القصة بطلا بل القصة هذه تصور شخصا مستوحدا يشعر بالحنين الى زوجته وشوق الى انجاب الولد .

٢ ـ (المصباح) لغازي العبادي . قصة امراة تركها زوجها . الخيل في القصة ترمز الى الرجل .. الزوج المفقود .. الحصان هنا رمز الفحولة .

ثانيا :

اما القصص التي تستعمل الحصان للمقارنة بين وصفين فهي :

١ ـ (الحصان) لمهدي عيسى الصقر .
حصان سباق شاخ . امر صاحبه السائس بالتخلص منه . وشيخ يسكن في بيت ابنه المتزوج . قال الابن لزوجته عنه : ارسلناه اليهم فاعادوه . يسير الخطان المتوازيان : خط الحصان وخط الشيخ . يدخل معهما في المنظر خط ثالث . خط الطفلة الحفيدة . حوار حول العصافير . تلتقي الخطوط الثلاثة عندما يطرد الحصان من الاسطبل . ويقترب من باب الحديقة . حوار بين الطفلة والشيخ . في وصف الشيخ للحصان وصف لحاله :

ـ لقد هرم .. ولم يعد يريده احد .
الطفلة ـ لماذا لا يريده احد ؟
الشيخ ـ لم يعد ينفع .
ـ لنفتح الباب
ـ ارفعي المزلاج

ولكن الحصان تحرك مبتعدا عن انظارهما بدل ان يدخل . ينهار شيء ثقيل على الارض في الخارج . يعرف الشيخ انه موت الحصان . تلح الطفلة على رؤيته وهي لا تعرف مصيره طبعا . يحاول الشيخ بمختلف السبل ابعاد فكرها عنه .

ـ جدي ، اين ذهب الحصان ؟
ـ ذهب لينام .
ـ لينام ؟
ـ نعم .. وهو لا يحب ان يراه احد وهو نائم .
عاد الابن وزوجته .
الابن ـ من فتح الباب ؟
الابن ـ انا فتحته .
ـ لماذا
ـ ليدخل الحصان .
الزوجة ـ الم اقل لك ؟
الابن ـ أي حصان تتكلم عنه .
الابن ـ حصان عجوز مريض مر في الصبح من هنا .

ـ وهل دخل الحصان ؟
ـ لا .

الزوجة ـ هل صدقتني .

واجه الابن اباه في حنق : تهيأ عصر اليوم الى بيب اخي سالم .. لقد سأل عنك .

لم يقل الاب شيئا . اطرق . الجلد المجعد لخده الايسر ارجفته تشنجات سريعة متلاحقة . لقد حانت نهاية الحصان الاخر . في مثل هذا الحوار البسيط بناء هندسي محكم بديع فيه انسانية رائعة مؤلمة عن النهاية .. نهاية الحياة .. عند اناس لا يهمهم سوى النفع الاني ..

٢ ـ (القطاف) قصة لطفية الدليمي . يمكن ان تعد هذه القصة نقطة تحول عظيمة في قصصها الممزوجة بالشفافية والشاعرية ، الشعر هنا لم يطغ على القصة مثل بقية قصصها والاسلوب الشفاف مازال يتحكم في بنائها . بل يمكن ان تعد هذه القصة من روائع قصص الواقعية التي تبوء الكاتبة مكانة لائقة بين كتاب القصة المتميزين .

رجل انتزعت الثورة ارضه . سقط ذات يوم: جمحت فرسه فالقته ارضا . اجفلها هدير مكائن الاصلاح الزراعي . فاصبح عاجزا لا يستطيع السير الا بعكاز . في ايام جني التمر يأتي العمال بجمع ما جنوه ولم يبقى له بعد ذلك غير زوجته الفتية وفرسه واولاده الثلاثة من زوجته الاولى . الزوجة الفتية كانت تحب ويحبها (جميل) موظف الاصلاح الزراعي الذي نفذ القانون في ارض عمه . الزوجة والفرس حبيستان . القصة موازنة بين حياتين . حياة الزوجة الفتية وحياة الفرس .

ـ انني اراك مللت لطول ما اعتنيت بي وبها ؟
ـ ومن تراه سيعتني بكما غيري ؟
ـ عليك ان تحبيها لانها اهل للمحبة .
ـ انا احبها ولكن ما الفائدة . نربي فرسا معطلة . لا تمتطى . ندللها ونرعاها ثم نسجنها .. ما الفائدة ؟

اسقطت القاصة حياة الزوجة على حياة الفرس بصورة جميلة غير مفتعلة . اقتربت الزوجة من الفرس تخاطبها :

ـ كم سيطول حبسك ؟

وتخاطب زوجها ـ اطمئن ... انا ايضا سأعمل معهم لننجز القطاف .. فلا تقلق . اظنك تستطيع الاعتماد علي .

ـ لا ، هذا غير مناسب . انت تشرفين على العمل فقط . وتذهب . وهنا تلتقي بجميل . ويثير اللقاء كوامن النار . غير ان الزوجة الفتية عفيفة شأن الفتيات القرويات وغيرهن . ينتهي الماضي بوضع حد صارم له :

ـ لن ايأس ولن اخلو من امل و ..
ـ اني زوجة عمك يا جميل .
ـ اعلم .

وعندما اختفى في عطفة الدرب اجهشت بالبكاء .

وتدفع الرجل نصف المقعد غيرته على زوجته الفتية وحبه للتسلط ان يتبعها على فرسه الى البستان حيث جني التمر . رأى المكائن وسمع هديرا في الحقول . لعله خشي ان تصاب الفرس بالذعر مرة اخرى وهو منفعل هائج العواطف . نزل عنها . سال عرق غزير على جسمه . خطا نحو الجدول وئيدا ليبترد . زلق وسقط وسط الجدول لا يستطيع حراكا .. صرخ طالبا الاغاثة ... ضاعت صرخته في أشتداد صهيلها .

٣ ـ (الفرس المحتضرة) لموفق خضر . مقارنة مباشرة بين حالتين : حياة قلقة غير مطمئنة تتمثل في عاملين مكلفين برفع أنقاض اسطبلات قديمة . هناك فرس عجوز تركت لانها لم تعد صالحة للسباق.

قال احد العاملين :

ـ انها وحيدة وهزيلة مثلنا . هل تبصر حالنا نحن ؟ اننا وحيدين مثل هذه الفرس . نسابق ساعات الزمن لنأكل ما يسد رمقنا ورمق اولادنا . انا لي اولاد كثار . غير اننا حين نتعب في النهاية نترك وحيدين مثل هذه الفرس وسط الانقاض .

فيجيبه الاخر متكلا :

ـ فلنحمد الله على كل حال .

ويحمده لانه يستطيع ان يعمل وكله امل ان تبدل الحياة الى افضل فيقول :

ـ اقول احيانا : متى يكبر هؤلاء الاولاد ليسابقوا احسن مما كنت اسابق به الحياة .. ربما ستكون الحياة اروع بالنسبة ..

ـ شيء أكيد انها افضل وقد اضحت فعلا افضل بفضل انتمائهم واتحادهم في نقاباتهم ورعاية الدولة لهم.

قالت القصة هذه الاشياء بصورة مكشوفة مباشرة ما لم تقله القصص الاخرى .

٤ ـ (الخيول) لعبد الرحمن مجيد الربيعي . القصة بثلاثة خطوط : الخط الاول لمسافر عربي في اوربا يكتشف خواء الحياة فيها وتفاهتها وجوع شبابها لكل شيء وضياعهم .

الخط الثاني للزير سالم المهلهل واهله وحروبه واندفاعه على ظهور الخيل .

الخط الثالث : المزاوجة بين الخطين . ولكن لا يمكن ان يلتقى الاثنان داخليا رغم التفاهم بينهما ظاهريا .

٦ ـ (ساعات كالخيول) لمحمد خضير . تبين حياة اضحت من الماضي معلقة بخيط الى الحاضر متمثلا بمصلح ساعات قديمة كان يشتغل اول امره بتهريب الخيول في السفن الى خارج الوطن .

يشبه الساعات بالخيول ، دقاتها بوقع سنابكها .
روعة القصة تتجلى بروعة الاجواء والوصف والحوار حيث كل كلمة وصورة وحديث منحوتـه نحتـا لتبني صرحا ممردا اذا خلعت منه حجرا بان العيب كانه سـن مخلوع في وجه صبوح .

ثالثا :

الخيـل وسيلة للوصول الى هدف :

١ ـ (شبكة الحصاد) لكاتب هذه الدراســـة
قصة صراع صامت بعد ثورة ١٩٥٨ مباشرة بين الفلاحين الذين حصلوا على الارض وبين الاقطـــاع المتمثل في القصة . بحميد الذي جـاء في يـوم الحصـاد يسـتفز الفلاحين بالتحرش باحـدى العاملات البدويات اللواتي جئن للعمل في نقـل الحصاد . كان بتحرشه بها يريد افتعال معركـة فهو يعرف انهم لـن يصبروا على تصرفاته وقد يضربه احدهم فيروح يشكوهم فيؤدي بهم الـى التوقيف كي يعيقهم عـن الحصاد . الفلاحون في حيرة من امرهم : هل يطردونه ويخسرون حصاد الموسم مقابل الحفاظ على كرامتهم من المهانة . ام يسـكتون ويقبلون المهانـة . ولـن يقبلوا . تستعمل البدوية حصانا لنقل شباك الحصاد من الحقل الى البيدر ويستعمل حميد حصانا اخر . وبـين البيدر والحقـل يقـوم الاثنان بمسابقات وحركات على ظهري حصانيهما . تستطيع البدوية ان تقلب حميد وشبكته من فوق ظهر حصـانه فتجعل منه اضحوكة الجميع وتخزيـه فيولـي مبتعدا تاركـا حصان الفلاحين الذي استعمله . وبذلك تكفيهم الشر وتحل الازمة المؤقتة آنذاك .

٢ ـ (فارس الجواد الادهم) لسلمان على التكريتي . تتمثل فيها الفروسية والشهامة ، يقدم فارس خارج على القانون (ايام العهد الملكي) على جواد ادهم . يجد رجلين يحفران قبرا لفتاة . يستطيع ان يعرف مصير الفتاة الجالسة على حافة قبرها تنتظر صابرة . يخطف هـذا الفارس بندقية احدهما ويجبرهما على سـرد قصتهم . الفتـاة متهمة في عفتها يطلب منهما الزواج بالفتاة تحققا لامرها . يثبت فعلا بطلان الاشاعة ونظافة سمعتها.

٣ ـ (الفرسان) لخالد حبيب الراوي .
حبيبان هاربان من الشيخ وجماعتـه . يتبعهم فرسان الشيخ يهزمهم الحبيب العاشق . يتبعهم مرة اخرى اخوة الحبيبة ، يسمعونه يغني على انغام ربابته ظلم الشيخ لهما والتجائهم الـى جماعة اخرى . يعطف ابناء عمه عليه وعلى اختهم . ولما ياتي الشيخ مرة اخرى بجماعة اكبر يهزمهـم ابناء العم شر هزيمـة . القصة من حكايات البدو وليس للقاص فيها سوى النقل وهي تختلف تمام الاختلاف عـن قصص خالد حبيب التالية حيث تتميز باسلوبه الخاص .

٤ ـ قصة : محسـن الخفاجي

قصة صبي كان اخوه الاكبر يطلب اليه ان يكون شجاعا . ويستطيع الصبي ان يثبت ذلك بتعلمه ركـوب الخيل ، والسباحة زيادة على ذلك . غير ان الاخ الاكبر ميت الان والصغير فرح لبلوغـه الهدف الذي كان يرغب فيه اخوه . انها تذكرنا بالخط والنط والسبح في الشط .

رابعا :

الخيل في الواقع

عبر عن هذا الواقع خير تعبير العامـل في قصـة (الفرس المحتضرة) لموفق خضر . فبعد حياة العز ، ذل. تنتصب امامنا صورة (الجواد الادهم) .

١ ـ (خيول مسنة) لغازي العبادي .
القصة عن حصانين من خيل السباق . غير انهما بعد ان تمر الايام يؤولان الى جر عربة ، ثم يطردان، لينفقا ويتحـولا الـى وليمـة للغربان والحـدا والكلاب .

٢ ـ (الحصان) لمالك المطلبي .
يجلب هذا الحصان انتباه الجميع فهو يملأ الريف الجنوبي بكل جماله عملا وصخبا وجريا وصهيلا. ياتي صاحبه حاملا ماء وفرشاة ناعمة ويتكلم معه ... يتألق الجواد متكبرا نظيفا .. ثم يحدث ما يحدث لكل الخيل ..
ـ هل للجياد سوق ؟
بدل ان يذهب للحقول يظهر الحصان في شوارع حي الاصلاح الزراعي مكدوحا مغبرا. تشققت غرته جروح عديدة ... ثم يطرد ويحصب ويضرب بكل شـيء . يحاصره الجميع دون رحمـة ، كأنه عدو ، وكانه لـم يكن بطل الامس ومثار الاعجاب . ثم تأتـي سـيارة ازبال وتدوي في الرأس طلقة بين العينين .

٣ ـ (سقوط حصان حسـن المشاي) لكاظم الاحمدي
تتميز هذه القصة عن غيرها باسلوبها وافادتهـا من تراث الحكاية الشعبية . زوجة ينتابها القلق. لذا فهي تنتظر ... تنتظر زوجها .. ليسـت همومها وقلقها على زوجها بل على الحصان المريض: تخشـى ان يموت . فهـو عائلهم منـذ خمس سنوات . يجري حوار بين الحصان وصاحبه . يكشف الحوار عما يدور في فكر الرجل واستعراض قيم الانسان . يعامل الحصان كانه انسان صديق حميم يترتب عدم التفريط به . غير ان الحصان يتمرد على صاحبه الجديـد . فيهرب ويعـود قصص تستعير وضع الخيل لتعرض وضع البشر :

خامسـا :

قصص تستعير وضع الخيل لتعرض وضع البشر :

فكما استفادت (انهم يقتلون الجياد) لقطة واحدة يقتل فيها جواد بعد ان تستنفذ قواه تستعرض الرواية حالة الانسان في مجتمع استغلالي الى ابعد حدود الاستغلال . سباق ولكنه ليس للخيل وانما للمطاولة في الرقص ، الفائز يحصل على جائزة . غير انه لا يحصل منها في النهاية على شيء . يستقطع منها بل كلها للمصاريف : الاقامة ، الطعام الى غير ذلك .

مثل هذه القصص ، الخيل ليست ابطالا انما تذكر في العنوان او في جمل عابرة من اجل ان توحي بالجو الذي يريده الكاتب لقصته (جواد السحب الداكنة) لعبد الجليل المياح .

هي الرواية الوحيدة التي تتناولها الدراسة عن بدوية اغتصبها حضري . حملت منه وهربت من اهلها على جواد نقلها الى حياة كأنها ملبدة بالسحب الداكنة . تنتقل من مبغى الى آخر وهي تبحث عن الذي اغتصبها لتقتله . غير انها تنجح في النهاية . وتجد ابنها الذي اختطفه ابوه منها وهو صغير . تعيش معه تسنح لها فرصة قتل الذي اعتدى عليها غير انها تطرده فحسب . القصة انعكاس مرعب لايام المباغي التي ازيلت .

هناك قصص كثيرة تذكر فيها الخيل لاسباب كثيرة في العنوان وفي المتن تشبيها او استعارة كما في قصة خالد حبيب الراوي (الخيول تركض والفرسان يضحكون) و (تاريخ القتلة) لجمعة اللامي حيث تشير الفاظ المهر والجواد والفرسان الى القوة الفكرية السياسية . وقصة (الحصان الجامح وقبيلته) لسميرة المانع . وفي قصة (رغبة القرد) لمحمد خضير ترد الخيول في صورة على حصيرة جدارية لتبين الفحولة عند الرجل .

اما قصة (الحصان الاخضر) لمنير امير فهي مجرد وصف لحصان يلبس ثوبا اخضر في مواكب تشبيه معركة الطف وخوف طفلة منه لانه غريب الهيأة .

المصادر :

١ ـ السيف . عبد الاله عبد الرزاق مجموعة لاوفيليا جسد الارض وزارة الاعلام ١٩٧٦ ص ٥ ومجلة الاداب العدد الاول ١٩٧٣ .

٢ ـ صهيل الخيول الجامحة . ناطق خلوصي . الفكر الجديد عدد ٢١٠ تاريخ ١٩٧٦/٩/٢٥ .

٣ ـ ساعات في حياة الفرس الذهبية . موفق خضر . مجموعة نهار متألق ١٩٧٤ ص١٩ .

٤ ـ السهم في الغابة . احمد خلف . مجلة الف باء .

٥ ـ الصبي والحصان الابيض . هشام توفيق الركابي . مجلة الف باء .

٦ ـ الحصان . لموسى كريدي . مجموعة قصص مختارة من ادبنا القومي والاشتراكي ١٩٧٧ ص ٣٩٣ .

٧ ـ الرحيل على جواد ادهم . كمال لطيف سالم . ١٩٧٦ ص ٢٧ .

٨ ـ المصباح ـ غازي العبادي . مجلة الف باء .

٩ ـ الحصان . لمهدي عيسى الصقر . الاداب العدد ٧ عام ١٩٧٢ .

١٠ـ القطاف ـ لطفية الدليمي ـ ملحق الثور ةعدد ٧ تاريخ ٥ تشرين اول ١٩٧٨ .

١١ـ الفرس المحتضرة . موفق خضر . مجموعة نهار متألق ص ٣١ .

١٢ـ الخيول . عبد الرحمن الربيعي . تونس ١٩٧٦ .

١٣ـ ساعات كالخيول . محمد خضير . في درجة ٤٥ مئوي ١٩٧٨ ص ٧١ .

١٤ـ شبكة الحصاد ـ كاظم سعد الدين . كتبت عام ١٩٦٠ ونشرت في جريدة الشعب ٦٧/١٠/١ .

١٥ـ فارس الجواد الادهم ـ سلمان على التكريتي ـ مجلة المثقف ١٩٦١ .

١٦ـ الفرسان . خالد حبيب الراوي . الثورة العربية ٢٨ /١٠/ ١٩٦٤ .

١٧ـ قصة لمحسن الخفاجي . فاتني اسمها وعدد مجلة الاقلام .

١٨ـ خيول مسنة غازي العبادي . الف باء .

١٩ـ الحصان لمالك المطلبي . الف باء عدد ٤١٥ تاريخ ١ أيلول ١٩٧٦ .

٢٠ـ سقوط حصان حسن المشاي . لكاظم الاحمدي مجموعة هموم شجرة البمبر ١٩٧٥ .

٢١ـ جواد السحب الداكنة ـ عبد الجليل المياح ١٩٦٨ .

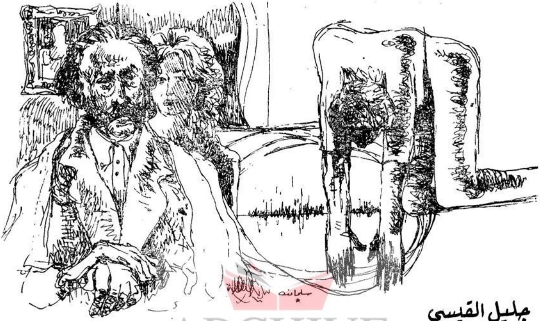
٢٢ـ الخيول تركض والفرسان يضحكون ـ خالد حبيب الراوي مجموعة القناع ١٩٧٠ ص ٤٣ .

٢٣ـ تاريخ القتلة ـ جمعة اللامي . مجموعة من قتل حكمة الشامي ١٩٧٥ ص٧٢ .

٢٤ـ الحصان الجامح وقبيلته ـ سميرة المانع مجموعة الغناء ١٩٧٦ ص ١٩ .

٢٥ـ امنية القرد ـ محمد خضير ـ مجموعة المملكة السوداء ١٩٧٢ .

٢٦ـ **الحصان الاخضر** : مجموعة قصص كتبت كل قصة بالاشتراك . ناجي جابر ، منير امير ، عبد الله جواد . عبد الله حسن ١٩٥٦ .



جليل القيسي

من الذي قتل كروميل

كنت اراه كل يوم في السابعة من عمري ، واراه الان مرة في الاسبوع وانا في السادسة والعشرين من عمري .. عبث معه الزمن كما يعبث مع كل شيء ، واستجاب هو له مرغما مرددا مع نفسه : فليكن الامر كما ترى ايهذا الزمن .. فالزمن احنى له ظهره ، واذبل وجهه وصار طويلا مثل وجه الحصان ، وحفر اخاديد وتعرجات فوق الجلد الذي اصبح بلون الشمع .. اتذكر جيدا كم كان وجهه ينبض بالصحة ، وبالحياة ، وبآمال كثيرة .. اجل ، ان الشيخوخة تورم الانسان بالمصائب عندما كنت صغيرا كان وجهه في الصباحات الشتوية المشمسة بلون الشمندر .. ما ان تمس الشمس وجهه حتى تلين قسماته ، ويلتمع وميض ابتسامه في العينين، وفوق الشفتين ... كنت ارى كل شيء في ذاك الوجه يهتف بنشوة عميقة .. ينطلق بخطواته الواسعة تاركا الزقاق ، ونعلق نحن الصغار : العم حميد ابتسم هذا الصباح ، فكل شيء اذن بخير .. وحميد هذا ساعة لاتخطىء ، لذا بخروجه من البيت كنا نحن الطلاب ننهب الطريق مهرولين الى المدرسة .. وعندما يعود من الدائرة ويجدنا متجمهرين في ظل الجدار المواجه لباب بيته ، ينظر الينا ، ويغمغم بشفتيه الرقيقتين ، يتنهد مرات بغضب ، ثم يقطب وجهه قليلا ،وبعد لحظات فقط يزحف فجأة ظل ابتسامة ليضيء ذاك الوجه الشمندري ـ ، ثم يغمغم ثانية مع نفسه ، ودونما سبب يظهر اسفا حلوا على وجهه ، ويفتح الباب ويغيب .. ونبقى نحن الصغار في حيرة من امره ، واحيانا نخاف اذا اطال الوقوف .. كان يخرج مرة في الصباح الى الدائرة ، ومرة في المساء يتجول في شارعين فقط من المدينة ، ويرجع متأبطاً اما كتابا ، او مجلة ، ويغيب في البيت بهدوء .

يعيش حميد مع زوجته في البيت الملاصق لبيتنا في صمت سديمي ، وعزلة خرســـاء حد الرعب .. لا خصام ، لا صوت مرتفع ، ولا حتى نأمة . في الاماسي الصيفية عندما كنت اتعب من القراءة ، كنت اتمدد فوق الاريكة في ساحة البيت واقول لنفسي : الم يضجرا من حياتهما الراكدة الميته ؟ عشرون سنة وهذا البيت كما تقول اختي ـ مقبرة ـ عشرون سنة لاخصام ، ولا ملاسنة لمجرد تغيير طفيف .. عشرون سنة وهمـا يتحملان حتى الامهما دون استفزاز بسيط للبعض .. هذان الصابران الوحيدان على كل شيىء كانا فعـلا احجية الحارة كلها . ماعاش انســان في حارتنا الا وتساءل مع نفسه ، او تحاور مع الاخرين ، او استفسر من اين لهذين المخلوقين كل هذه الارادة لتحمل هذه العزلة ؟ هل حقا يستطيع انسان ان يستمرىء مثل هذه العزلة الموحشة ؟ ترى ماذا يتكلمان ؟ . وهل حقا بقى لديهما موضوع للحديث ؟ كانا دائما يذكرانـنـي بالرهبان ، والادير الغائبة ، ولست ادري لماذا احيـا بالنجوم البعيدة جدا ...

وعبثا راح كل ذاك الفضول النسوي الاشد بحاجة من فضول القط في اختراق باب بيت حميد ، المحاولات الفاشلة لهن للتعرف على زوجته كن في كل محاولاتهن يضربن في حديد بارد .. وحتى نحن الصغار نادرا ما كنا نرى وجهها .. كانت امراة طويلة ممتلئة جذابة ، في نظراتها خوف ، وقسوة ، وتردد ، وعلى شفتيها كرمشة صغيرة كمالو رات لتوها شيئا مقرفا .. احيانا كانت تكلفني ان ابتاع لها خبزا ، او بعض الحاجيات الخفيفة معي وحدي كانت قسمات وجهها تلين ، فتبدو وديعة طيبة ، وارتاح مثل اي صغير عندما تمسد لي شعري بحنان ، وتربت على كتفي، وتزقني قبلات صغيـرة وسريعة ، وتبادلني نظرات مطمئنة .. تتكلم معي بهمس وتتنهد ، ثم تطبع قبله طويلة فوق خدي ، وانطلق بكل ما لدي من قوة لاجلب لها الخبز .. كان الفضول يوجج حتى الصغار ، لذا ، كانت تنهال علي منهم عشرات الاسئلة عن صوتها ، حركاتها ،وملابسها ، ولست ادري لماذا كنت اردد : لا اعرف ..

لم اعد ارى حميد صباحا ، وكنت اراه بمحض الصدفة في احد الشوارع يحمل كتابا كعادته . وعرفت اخيرا انه احيل على التقاعد من سنوات .. هذه المرة سبح البيت الساكن الصامت في صمت اكثف ، واوحش . .ولم نعد نحن ، او اي انسان في الحارة يعير اي اهتمام لحميد ولزوجته ، وذابت تلك الرغبة الفوارة عند نساء الحاره للتعرف عليهما .. والصغار الذين شبوا ، ازدادت مشاكلهم وهمومهم ، وتصوروا البيت مهجورا، ولا تسكنه حتى الاشباح .

عندما يراني ويختلس مني نظرات سريعة ، ويتنهد كعادته يوم كان يحدق فينا ونحن صغار .. يحاول ان يبتسم لي

بدات اراه بالصدفة المحضة .. كان يتوقف قليلا وتغمره رعشة كآبة ، ويسترجع بعجالة شريط ذكرياته القديمة ، ويغمغم كمن يقول : امس كان هذا الشاب صغيرا ... في الوقت الذي اذبل انا ينمو هو ... الزمن ينضج ويميت ... هكذا كنت اتصوره كلما التقيت به ، ويتركني بصمت غارقا في ضناه الخاص .. بعد سنة من هذا اللقاء ، وذات مساء صيفي سمعته من خلال الجدار الذي يفصلنا ولاول مرة من عشرين سنة يكلم ببغاء .. واخبرتني اختي قبل مدة ان حميدا قد اشترى ببغاء وصار يكلمه .. وفعلا سمعت الببغاء تردد كلمـــات سريعه بميكانيكية مثل : صباح الخير ... مساء الخير .. جوز ... تين ... شكرا .. شكرا .. انهمك حميد بكلتيه في تعليم ببغائه ، والسهر معها الى وقت متأخر من الليل . فلو لا بحة الشيوخة في صوته كان من الصعب التمييز بين صوته وصوت الببغاء .. وبدات زوجتـه تتذمر ، ولاول مرة هي الاخرى بدات ترفع صوتها عاليا واصبحنا نسمع صوت الزوجة الرفيع الحاد وصوت حميد المبحوح ، ورنين الببغاء وهي ترد صباح الخير ، ومساء الخير .. وظلت الزوجة تنهي خصامها لاعنة جميع الحيوانات في الدنيا ، ولكي يغضبها الزوج كان يطلب الى الببغاء ان يردد بسرعة : شكرا .. شكرا ..

ذات مساء حيرني حميد ، بل اذهلني عندما سمعته يعلم ببغاءه بجهد ، وصبر لا معقولين هذا المقطع من كلمات هملت (الا هكذا يجعل التأمل منا جبناء) قلت في نفسي هل يعقل كل هذا العبث مع طائر اخرس ؟ ماذا حدث لهذا الرجل الرزن ، الصامت الهادىء جدا .. ان قليلا من الادراك كاف ليعلم الانسان ان من المحال ان تتعلم اي ببغاء في العالم هذه الكلمات الصعبة .. واخبرتني اختي ان حميدا يستمر في ـ بروفاته ـ مع الببغاء وبعناد بغلي دون ان تشاركه هي ابدا .. ذات مرة سمعته يقول للببغاء : اعرف ياحبيبتي انها كلمات صعبة .. لكن لابأس .. ستتعلمين.. انا لدي صبر طويل. نعم طويل جدا.. وظلت الببغاء لاتعرف سوى صباح الخير . ومساء الخير .. جوز .. تين ... شكرا ... واخيرا بعد مـــدة استسلم حميد امام غباء الببغاء ، واقلع كليا عن تعليمها كلمات هملت .. ما اكثر ما ضحكنا بحزن لهذه الفكاهة الهادئة ، وللمتاهات المخيفة التي تخلقها العزلة ، والوحدة .. كثيرا ماكنت اقول لاختي : من يدري اي موجات من اللوعة ، والحزن ، والعذاب تعصر قلب هذا الانسان .. اي بؤس ان يكون الانسان بعيدا عن الاخرين ..

ذات صباح خريفي بارد خرج حميد بملابسه الداخلية يصرخ بهلع جائش ، وقد امتقع لون وجهه وصار بلون الطباشير : زوجتي ماتت..زوجتي ماتت ... وفي دقائق اندفعت عشرات من نساء الحارة يسوقهن فضول مجنون لرؤية البيت الصامت ، والزوجة التي حرمن رؤية وجهها .. ومع ان النساء لاتربطهن اية علاقة واهية بزوجة حميد الا انهن اطلقن العويل على شكل موجات .. بكين طويلا ، ودونما سبب وانهمكن في تدبير طقوس الغسل ، وخياطة الكفن .. قالت امراة بلهجة هي مزيج من السخرية ، والاعجاب . بالطول شعرها المصبوغ بالحناء .. جذابة حتى في الستين من عمرها .. وقالت اخرى : شعرها الطويل ملفوف حول عنقها مثل الحبل .. عيناها تلمعان . ظلت النسوة يعلقن ، وينظرن بفضول لاصغر حاجيات البيت .. وفي ساحة البيت كان الصغار يستفزون الببغاء في قفصها الكبير وهي تتحرك باضطراب وتردد : صباح الخير — مساء الخير — جوز .. تين .

بعد ايام شوهد حميد يسير في الشوارع لساعات كالذاهل يرتدي ملابس فضفاضة قذرة ، ويتكلم مع نفسه مثل الاهبل ، ويتردد كل مساء الى المقبرة يجلس بصمت ويتمدد لصق قبر زوجته ويحتضن التراب ، ويحدق لساعات طويلة في الفراغ حتى الليل ..و في الليل يشارك حارس المقبرة وسادته .. وبكر الاشهر اصيب حميد بهزال شديد ، واصفرار ليموني في الوجه ، واضطراب نفسي عميق وعنيف ، واخيرا بما يشبه حمى الدماغ ..

ذات يوم زارني فجأة في غرفتي مرتديا ملابس مضحكة ، مهلهلة تفوح منه رائحة حامزه .. كان يلهث مثل حيوان مطارد ، ويمسح عرقا غزيرا ظل يتحلب فوق جبينه وعنقه .. جلس بهدوء ، واجال بصره برفق بكل موجودات الغرفة .. رحبت به كثيرا .. تأمل لوحة تجريدية فوق الجدار ، واطلق ضحكة كالصهيل .. ثم قفز مثل طفل فرح واشار الى ساقيه النحيفتين العاريتين وقال ساخرا من نفسه .

— اعتقد انني الان لوحة تجريدية ..

واضاف .

— آه .. انت تقرأ كتبا .. جميل .. انا ايضا عندي كتب كثيرة .

بعد صمت طويل قال .

— ماذا اشبه بهاتين الساقين ؟ مالك الحزين ..؟ ربما اشبه اللقلق ..!

انحنى قليلا ، ومط رقبته ، واضاف . اعتقد مالك الحزين ربما نعامة ..

غمرني حزن شديد وانا استمع اليه . لم احاوره ، ولكي أخفف عنه رحت اوافقه على كل شيء .. بعد دقائق استحوذت عليه حالة حمى واخذ يتكلم مثل طفل ...

قال :

— هل تتذكرون .

— ماذا ؟

بعد صمت قال بهمس :

— عندما كنتم صغارا تطيرون مثل السنونو في الازقة . واطلق ضحكة خافتة . ثم اضاف .

— لماذا تطاردنا السنين مثل الجلاد .. انظر ... تصور مالك الحزين على شكل انسان يسير في الشوارع .. هيء هيء هيء .. ها ها ها ها ..

فجأة راح في صمت عميق يتأمل مكتبتي ..

— كم كتابا قرات ؟

— لا اعرف ..

— أما انا ... هو و و و ...

تأملته طويلا ، وقلت في نفسي . من يدري اية اعداد من الكتب التهم طوال سنوات حياته .. استلقى حميد على الاريكة ، وبصوت خافت طلب قطعة ثلج . قدمت له ملء ماعون مكعبات ثلج . التقط مكعبا ووضعه فوق جبهته ، وقال :

— لايوجد اقوى واعظم من الانسان ..

— فعلا ..

— ولا اضعف منه احيانا ..

— ربما ..

انساب الثلج من فوق جبينه على خده ، ورمقني بنظرة راجفة من عينيه اللتين اذبلتهما الشيخوخة ، والعذاب ، والحمى ، وقال .

— هل سمعت بكرومويل !؟ لاشك سمعت به .. هذا الانسان اراد الاطاحة بالنظام الملكي في بريطانيا .. حسنا .. اتعرف مات بحصوة تافهه وقفت في مجراه البولي .. حصوة حمت نظاما .. هيء هيء هيء هيء .. توقف عن الكلام .. وبعد قليل طاف على وجهه ظل

ابتسامة ، ورغم حماه مد يده ووضع مكعبا اخر فوق جبينه ، وقال :
— اتعرف انني املك ببغاء ؟
— اعرف .

فجأة نهض وتأملني طويلا ، وانحنى بمنتهى الادب، وانصرف .

استمر يزورني فترات .. وفي كل زيارة يزداد اضطرابا ، وهلوسة ، وارتعاشا .. كنت الاطفـــه ، واستمع اليه ، وانفذ طلباته بسرعة ، واوافقه على كل مايقول .. هو الاخر كان يعيد لي قوس الزمن الى الخلف ويذكرني برفاقي الصغار ، بالحارة ، بالطفولة ، والدراسة والصباحات التي كان يخرج بوجهه الشميندري النابض بالصحة ... ذكريات اعتراها الكسوف بحكم الزمن ، والانشغالات ، وهموم الحياة .. وحميد الان رغم بؤس وضعه يفجر تلك الذكريات واراها وضاءة .... من خلال لقاءاتي معه رايت دفئا رفيقا في عينيه ، دفئا يوحي بأن هذا الانسان كا ومايزال يمتلك الكثير من النقاء ، والقليل جدا من المكر ،وفزعا كبيرا من الحياة دونما سبب او لاسباب يعرفها هو وحده .

ذات مساء زارني ، وقال قبل ان يجلس :
— انا قتلت زوجتي .
— مستحيل ..
— اقسم بشرفي .. اتعرف .. بدأت تغار مـن ببغائي ، ويستبد بها غضب اهوج اذا قلت لببغائي — انها حبيبتي الوحيدة . كانت تصرخ . اسكت انني ملكة هذا البيت .. واصرخ انا الاخر : بوسعي ان اقلـب عرشك .. وكانت تسخر مني وتذكرني بالحصوة التي قتلت كروموبل .... نعم بدانا نتلاســن ، نغضب ، يستفز واحدنا الاخر ، اصفعها ، تصفعني هي الاخرى .. وتسألني باصرار فيما اذا كنت مازلت احبها . وتتكلم عن ايام حبنا .. اتعرف انها كانت عاهرة ؟ صدقنـــي انتشلتها من البيوت في الازقة المظلمة .. احببنا بعضنا بجنون .. الحب ، انت شاب وتعرف كيف يشق طريقه الى القلب ..

— اعرف ... اعرف ..
— ويجب ان تعرف ان المراة القبيحة تقع في الحب بسرعة ، في حين ان الفاتنات يجب ان يتعب الواحد معهن كثيرا .. كانت جميلة . اي شيطان اتى بها الى تلــك الازقة المظلمة ؟ لا اعرف .. لم اسألها .. واخذت ذاك السر معها الى قبرها .. صدقني لم ار اوفى منها ، واصدق منها . كانت امراة رائعة اتعرف ظلت عاقرا . ايه ، ماذا يهم .. المهم ظلت امراة بمعنى الكلمة حتى خنقتها ..

طاف على وجهه حزن دبق ،وبكى بصمت ، ثم برفق راح في النشيج ، وبحركة عصبية صفع وجهه مــرات عديدة . نهض وضرب رأسه بالجدار ، وترك الغرفة دونما نامه .. وبعد شهر من هذه الزيارة ، جاءني للمرة الاخيره حاملا بيده قفصا كبيرا فيه ببغاء .. كان جسده النحيل الذابل يرتعش ، ويتحرك مثل سكير فقد تماسكه .. وضع القفص فوق الارض ، وجلس .. كان منهكا ، ومحطما . قال يكلم الببغاء .
— قل صباح الخير لصديقي ...

رددت الببغاء بالية مضحكة — صباح الخير ..
مساء الخير .. جوز ... جوز ... تين ..

صرخ عليها بقوة : بنت الكلب نحن الان في الليل .. بعد صمت طويل اضاف .
— هل تعتقد ان الشرطة تعترف بشهادة هذه الببغاء .
— مستحيل ..
— هذه الببغاء وحدها تعرف انني خنقت زوجتي ..
— مستحيل .. الا تعتقد يا عم حميد انك بحاجة الى الراحة ..
— اجل ... لكن صدقني هذه الببغاء تعرف الحقيقة
نهض بتثاقل ، ورفع القفص ، واندفع بحركات هيسترية صوب الباب ، وخرج . وفعلا زار حميد اقرب مركز للشرطة في الليل ومعه القفص ، وبعد مدة ادخل السجن ، ومات بهدوء ..



نغب آخر الليل

زاهر الجيزاني

وأسقط في بركة الناس في شارع ضيق كحصاة أقول التقت في المساء الجبال[1] ،

سأرفع في آخر الليل نخبك اذ أتوهم أن يديك الى الان مملوءتان بنخبي ،

وما بين قبرك والليلة المشرقية أحمل صحن تراب أؤسس مملكة في الثرى . واسوق الظباء الجريحة خائضة في المفازة ، تأوي الى ظل صفصافة وتراقب آثار اقدامها ،

هل رأينا لاقدامنا أثرا فيغبار المدينة ؟ صرنا ندور على بيضة الرخ ، نبحث عن كوة بعض نافذة (هذه بيضة الرخ أم قبة للمدينة . ؟

لماذا الفراشات تعشق أنوار مشكاتنا وتموت ؟

ومشكاتنا من ترى يمسك الان تأويلها ؟

ربما انت سميتها زهرة الكهنوت

وسميتها حكمة لغد جاحد كان أمر علينا : نراهن هذي السلالة من قمر ، والسلالة من حمأ ، اننا خاسرون)

وحيدا على العشب اخلع أوسمتي – والوح في خاتمي للمراكب في ساحة الشهداء – لتأخذني لغبار المدينة اذ يتعود وحشته ويحب ينادم هذي التجاعيد في أوجه الجالسين ، كأني أخيرا اباهل في ورق الزيزفون، أخيرا افاجيء قبرة وأفكك أيامها وأعيد لها وجدها ثم أبني حواليك أبراجها وأضيء لها ثم أطلقها في أقاصيك مكسورة ، خشفا مترفا ، ومجاسد منقوعة في أواني

ممالكنا الثيب •
فهل ننتهي عند اقدامنا ؟ في الطريق الخطى، قيل مهملة في الخطى الطرقات ،
كأني أباهل من طرف ، وأحاور من طرف ، لاجيء للشجيرات في حر صيف شديد ، هي النفس مثـــل الزجاجة ،
هل أبقت الخمر شيئا لنا من ضياء الزجاجة ؟
هل أبقت الطاولات فتات الحديث العليل ؟
اذن سوف نجري مع الشمس دارة أبهة، ومواكب فتح كأني أباهل سرب الحمائم أو غصن تفاحة أو ندى ساقية • سأعلن اني محوت عن الورد شيخوخة ، وبرزت الى الارض في آيتي الباقية •
سأبحث عن ناقتي عند ناصية السلم الكهربائي ، احمل من دفتر الاوس جرحا قديما ، أنا الصابئي المقمط في سيفه القصبي ، يحاجج غيمته في العـراء •
فمن أجل أن ينزل الماء
من أجل أن تتفتح نوارة في التراب ، هبطت على السلم الكهربائي ، مرتديا سترتي وحذاء من القطن ، كاد النهار هنا يتشبه بالقوس بالحكمة البربرية هـذا هلال من الخوص ، يترك ظلا على الماء
خيطا على الرمل ، لألأة في الازقة •
رأيت الى صخرة خالفت طبعها ، نهضت كالسـحابة ؟
رأيت الى الطفل اذ يولد الحرف من بذرة وسوي الكتابة؟
رأيت تتوج من بعضنـا كل أمسـية ملكـا للكآبة ؟
وأسريت في هوة لابسا حلة للنهار •
ومختلطا بطيور الكنــار •
برائحة البار ، تنضب أسيجة ، وتقيم حدائق من ورق الزيزفون ،
وتحدث أرضا طفولية الرمل ، تبذر بذرك •
وتطلق نورسة من رمادك •
تعال الى جبل أخضر وينابيع منفتحات الى السهل نسأل ليلتنا
هل تركنا على الطاولات فتات الحديث العليل ؟
تركنا على النهر بغداد ، ألقت عباءتها ، بسـطت يدها في المياه ، ولاحقها الماء لاصقها عند ناصية السلم الكهربائي •
وقيل لها كوكب وصنوبرة وعراء •
وقيل لها مثل ما يسبق الماء ،
هسهسة ودم مؤمن وحنين اللواء الى أول الفاتحة
وقيل لها حلم راهب عاكف بأناشيده
ودفـاتره
وســماه
وقيل لهـا حجـر أخضـر قـاد هــذي الميـــاه •
وعلمهـا النطـق علمهـا لا شـــريك ســـــواه •

هامش :

(١) مثل تركي يضرب للفراق الذي لا لقاء بعده (نلتقي عندما تلتقي الجبـــال) .

الكاتب
هو الشخص الذي يكتب

جون برين

ترجمة مجيد ياسين

((هذه تجربة كاتب روائي دون شك ، ولكنها تجربة كل ، معظم الروائيين . ورغم ما يبدو فيها من تعليمية وتقنين الا أنها تنطلق من تجربة وحرفة . فقد تفيد المبتدئين أكثر من أولئك الذين تكونت لهم تجاربهم . كما ينبغي ملاحظة ان الخطاب في هذه المقارنة موجه الى جمهور القارىء الانكليزي)) .

□ مرة قدم الروائي الراحل سنكلير لويس الى جامعة هارفرد ، مخمورا كالعادة (الادمان على الكحول مرض المهنة هذه) ، ليتحدث عن الكتابة . صاح في الحاضرين : ((كل من يريد ان يصبح كاتبا يرفع يده)) . واذا ارتفعت الايدي كلها تساءل : ((يا للجحيم ... اذن لم لم تلبثوا في بيوتكم تكتبون ؟)) .. وغادر المنصة مترنحا .

ابدأ بهذه الطريقة لاصور حقيقة بسيطة بقدر ما هي مؤثرة : ان الكاتب هو الشخص الذي يكتب . فانت لا تنتظر حتى يخطر ببالك ماتكتب عنه . طالما كنت تتمتع بذكاء اعتيادي وحواسك كلها سليمة (وحتى هذا ليس لزاما) فانت تملك كل ما تحتاج للكتابة . انت لاتفكر قبل ان تكتب. فالكتابة هي التفكير لانها عملية للكلمات التي هي الواسطة الوحيدة لنقل الافكار .

لاتنتظر الوحي قط قبل الكتابة . ليس لان الوحي لا وجود له ، بل لاياتي الا مع الكتابة . وانا لم ار في حياتي كاتبا ينتظر الوحي ليكتب . فالمرء يبدأ كتابة رواية بجهد واع ، مستخدما ما اطلق عليه انا شخصيا ــ بعيدا عن الدقة العلمية ــ الجزء الامامي من الدماغ .

وهنا اناقض نفسي . اذ ليس بالامكان ان يكتب المرء عن عملية الخلق دون ان يناقض نفسه في احدى المراحل واذا كانت لديك القدرة على الخلق فسوف تفهم ما اقول. لابد ان تأتي لحظة سكون تنبثق بعدها الصورة فانت لابد ان ترى جانبا من الرواية ، أي جانب .. مهما صغر واينما

كان مكانه . اما بالنسبة لي فهذا الجانب هو نهاية الرواية دوما . وهو ليس فكرة تزورني لانه حالة من التجريد انه صورة شيء ما يحدث لانسان ما . قد تكون هذه الصورة مستوحاة من شيء حصل لي او لاحد غيري او قيل لي انه حصل لشخص ما . وحتى ليس من الضروري ان يكون المرء عالما باصل الصورة . يكفي ان تكون لديه الصورة .

ولكن الصورة لاترسم في الذهن مالم يكن المرء قد اتخذ قرارا واعيا بكتابة الرواية وحدد موعدا للبدء . وهنا اجدني مشدودا الى الواقع اكثر منذي قبل بكثير فاقول: عليك عندئذ ان تضع لنفسك جدولا زمنيا وتلتزم به . اما متى تكتب باية سرعة تكتب فذلك امر شخصي تحدده طاقة الفرد ، ولكني ارى ان ثلاث جلسات اسبوعيـــا بمعدل ساعتين لكل جلسة تعتبر مدة كافية تماما . ومن الضروري ان تحصي عدد الكلمات التي تكتبها في كل جلسة ففي ذلك تاثير نفسي بالغ القيمة : فسواء رضيت عما كتبت ام لم ترض فانك امام الدليل القاطع على كونك انجزت شيئا ... انك تعمل فعلا . ان مايحول دون انجاز الكثيرين للرواية الاولى مايبدو من جسامة المهمة وشعور الكاتب بان عملا ضخما كهذا لايقع في دائرة الامكان . ان عملية احصاء الكلمات المضافة في كل جلسة عمل كفيل بتبديد هذا الشعور . ان عدد الكلمات المراد منك كتابتها في كل جلسة امر متروك تحديده لك ، ولو اني اقترح حدا ادنى لايقل عن ثلثمائة وخمسين كلمة . فالمهم اولا ان تسطر هذه الكلمات على الورق بصرف النظر عما تحس به . وما لم تكن انسانا سعيد الحظ فانك لن تشعر دوما برغبة لاتقاوم الى الكتابة . ان لحظات العذاب والنوازل التي لامنجاة منها سبيل البشر كلهم : فعليك اذن ان تكتب كمية الكلمات المطلوبة وفي الموعد المحدد حتى لو عصفت بك المخاوف والهموم او تفطر قلبك حزنا . ففي ذلك نعمة اخرى : اذ ما ان تنغمس في الكتابة حتى يزول من ذهنك كل شيء عداها . ولكن هذا يتحقق ان كان غرض الواحد ان يكتب ، ولن يتحقق ان كان غرضه نسيان متاعبه فليس الغرض الاول من الكتابة العلاج .

بهذا ينتهي اهم فصل من هذا الكتاب. فاذاتجاهلته فلا معنى لاستمرارك في القراءة . ولكن اذا تذكرته ..واذا عملت بنصيحتي فسوف تجد كلما تريد طوع بنانك. ان الكاتب هو الشخص الذي يكتب... الكاتب هو الشخص الذي يحصي الكلمات فحتى يومنا هذا ، وبعد اكثر من عشرين عاما من احتراف الكتابة .اجدني ملزما بتذكير نفسي بهذه القاعدة كل يوم . ان جانبا من نفسي هو الذي يحلم دوما وينتظر الوحي والاستغراق والانغمار . ولم ار في حياتي كاتبا محترفا لايمتلكه شيطان هذه الاسطورة . ولم اقابل قط في حياتي كاتبا محترفا لايعمل بنظـــام الساعات المحددة .

ان طرائق العمل كثيرة ومتنوعـــة كثرة الكتـــاب وتنوعهم . فالبعض يستخدم الالة الطابعة والبعض يكتب بيده وغيره يملي على اخرين ــ ومن اضاعة الوقت ان امضي في تعداد الاصناف الاخرى ، ومن المضر حقا ان انصح باتباع هذه الطريقة او تلك . انا شخصيا اكتب بيدي واستخدم دفاتر سميكة التجليد . ان لهذه الطريقة فائدة انك معها تستطيع ان تكتب حيثما تريد،انما العيب فيها انها لا تعطيك نسخة من المخطوطة ، وبالتالي فلابد من الاستعانة بكاتب طابعة . ومن رايي انك تحسن عملا لو تعلمت الضرب على الالة الطابعة تستنسخ اعمالك بنفسك . وسواء كتبت روايتك على الالة الطابعة اوبدونها فيفضل دوما ان تقدم مخطوطتك للناشر مكتوبة بالالة الطابعة .

ولن اناقش هنا المكان الذي تلجأ اليه للكتابة . فالكاتب الهاوي ــ او الذي يكتب في اوقات الفراغ ان صح التعبير ــ لايملك خيارا . ولاحاجة الى القول ان الانفراد والهدوء ضروريان للغاية ، ولكن الافتقار اليهما لايقف عقبة . فقد كتبت الجانب الاكبر من رواية «موضع قدم في القمة» على سرير في مستشفى والناس تروح وتغدو من حولي . ان ارادة الكتابة تخلق لك جو العزلة الذي تريد فليس في مقدورك الانتظار حتى تتوفر لك الظروفـــ المثالية . بيد ان هذا لايعني ان تكف عن النضال لتوفر المثالية لنفسك .

ولكن تذكر ان هذا يعني التضحية ــ بالمتعة ،بالراحة بالصداقة وحتى بالحب . فاكثر الناس يسلمون بأن المشاركة في لجنة ما او تعلم الضرب على الة موسيقية او حفظ دور في مسرحية يتطلب قدرا من الوقت وبالتالي الغياب عن الجو العائلي . ولكن لا ادري لم يفترض الناس ان الكتابة حصيلة ضرب من السحر ولاينظر اليها بجدية . فلو ان فتاة تخلفت عن تلبية دعوة لانها مشغولة بغسل شعرها لسامحوها . اما ان تتخلف لانشغالها بالكتابة فسبب غير مقبول ! يدفع المرء ثمنا لكل مايريد واغلاها قاطبة ثمن الكتابة في وقت الفراغ .

اما بالنسبة لاساليب الخلق الروائي ، المتميــــزة اساسا عن انماط الكتابة الاعتيادية ، فليس لدى الكثير لاقوله .

انت لاتدري مايحدث في الرواية حتى تنتهي . فالرواية ليست نواة قصة يلفها نسيج ناعم من حدث او احداث انها وحدة متماسكة متجانسة في كل اجزائها . وانت تحتاج الى بعض المؤشرات وبعضا من فكرة عما انت ساع اليه . وانت لاتحتاج ٥ ولاتحاول قط ، تصميـــم الهيكل الانشائي كاملا . فكل مايكفيك لتبدأ مشهد واحد. جزء صغير من الرواية . وقد يكون المشهد متخيلا او انك رايته فعلا . وقد يكون خبرا في قصاصة ورق او نظرة الى وجه احد ما . وعلى تلك القاعدة تستطيع ان تبني وبوعي تام ، اصغر ملخص ممكن للقصة . ان خمسمائـــة كلمة تكفي وجعله اطول من ذلك واكثر اتقانا قد يغدو عملا

بحد ذاته ومهما بلغ من الاتقان والروعة فانه لن يكون عاملا فعالا في انجازك الرواية .

وليس لزاما عليك ان تعرف كل شيء عن شخصياتك فهي التي تكشف عن نفسها من خلال الاحداث . وخير لك في هذه المرحلة الا تلجأ الى دليل التلفونات لتستخرج اسماء الشخصيات ـ كما يفعل بعض الكتاب ، بل الافضل ان تستعين بمعاجم الاسماء لتنتقي منها ثلاثين اسما او اكثر جميل الوقع لتكون اسماء شخصياتك . كذلك راع في اختيارها جنسية الاسماء لتتماشى مع الشخصيات ان كانت الشخصيات قد تحددت ملامحها على نحو كبير . وسوف اتي فيما بعد الى موضوع الاسماء وهوياتها وبهذه المناسبة اود ان اقول ان حل مسألة الاسماء يساعد على الاحتفاظ بالسياق .

ثم تبدأ كتابة المسودة الاولى . واهم شيء هنا ـ كما يقول هيمنغواي ـ ان تنجزها. عليك ان تضع لنفسك هدفا لايقل عن ستين الف كلمة وعليك ان تكتب الحد الاقصى من الكلمات في كل جلسة وعليك الا تصحح ما تكتب ولاتعيد الكرة ولا تدقق. وعليك الا تضيع جلسة عمل ابدا . فلو فعلت ذلك قطعت ديمومة العمل ليس مستحيلا ان تستأنف الكتابة ، ولكن الامر سيكون على حساب الوقت وما يمكنه انجازه حقا . واذا نسيت اسم احدى شخصيات او لون عينيه ، واذا شعرت بانك لم تورد التفاصيل والمعلومات الكافية بشأن هذه الشخصية أو ذلك الحدث فاكتب هامشا بذلك حال الوقت . وكلما اسرعت في الكتابة كان ذلك افضل وليس بذي بال ان تبدو القصة غير متماسكة ولو ان الاحرى بذلك ان تملأ الفجوات بقدر ماتستطيع . كما وليس مهما ان تترك هنا فراغا او هناك .

هناك ثلاث نقاط تكنيكية فقط جديرة بالا تنسى هي ان لاتقل فصول الرواية عن عشرين وان ينتهي كل فصل بما يشبه الصفارة بشد بها الفصل الذي يليه وان تنتهي الرواية بضربة مدوية . ويجب الا يكون ثمة تردد بشأن خاتمة الرواية . فاذا كنت مترددا بشأن خاتمة فصل فلك ان تتركها تبدو غير ممكنة او ميلودرامية ، شريطة الا تتوقف عن الكتابة لتعيد النظر في تلك الخاتمة . وحين تقارب نهاية الرواية فيمكنك حينئذ ان تتباطأ قليلا وتتأمل ما تكتب . وفي الحقيقة ستكتشف انك صرت تعرف خاتمة الرواية قبل وصولك اليها بوقت غير قليل ولو انك خالي الذهن تماما قبل شروعك في الكتابة

بانتهاء المسودة الاولى تكون قد جنيت اولى ثمرات تعبك ، والاحساس بالجدوى ، هذا الاحساس الذي لايخامرك حتى لو كتبت اشد الملخصات كمالا . انك قد انجزت عملا روائيا ـ على مافيه من فجاجة وتفكك ـ يمكن ان تخرج منه برواية ناجحة . وها انت قد اثبت لنفسك انك لاتحتاج الى انتظار الوحي . واثبت لنفسك انك تملك الصبر والمثابرة اللازمين للكتابة . وهنا قد بدات تزيح الركام عن الرواية الحقيقية ، الرواية التي ستأخذ طريقها الى النشر . فليس ثمة وسيلة تكشف بها عن الرواية غير طريقة العمل المباشر الشاق .

في المرحلة التالية من العمل يأتي الملخص ، السرد المكثف للقصة . وهنا لاتهتم بعدد الكلمات التي تكتبها في كل جلسة فالاهم اولا ان تمضي في الكتابة،في هذه المرحلة تنصرف بذهنك الى تفاصيل القصة ، ولكن عليك ان تحول تفكيرك الى كتابة لامجرد تفكير . لاتتوقف عن الكتابة لكي تفكر ـ فما جدوى الافكار غير المدونة ؟

وافضل طريقة ان تعاود كتابة ملخص الرواية مرة وثانية وثالثة حتى تصل الى الصيغة المناسبة . وخلال عملية اعادة الكتابة هذه يجري تصحيح الافكار او تقويمها فاذا استطعت ان تكتب بسرعة ـ وياحبذا ان تنجز ملخصا في كل جلسة ـ فان ذلك سيتجلى في الرواية بصيغتها النهائية . وستجد ان الرواية تمتلك وحدة عضوية ، لا مجرد حكايات واحداث سائبة لا رابط لها . وستجري في سياق لامرد له . فما ان تبدأ حتى تمضي وتعدو وتشد القارئ اليها شاء ام ابى .

وليس لزاما ان يكون ايقاع الرواية واحدا ، ولكن اختلاف الايقاع من موضع من الرواية الى اخر يجب ان يكون محسوبا ومصمما بصورة مسبقة .

ومع ذلك فليس لزاما عليك ان تمعن النظر في هذه الامور . وتجنب محاولة تحليل عملياتك الابداعية وتجنب التفكير باسلوب تجريدي . كما لا تسائل نفسك ما اذا كانت روايتك تتمتع بالوحدة والايقاع ، بل ما اذا كانت القصة جيدة ام لا . واياك ان تحكي القصة لاحد ، ان كانت ثمة حاجة الى التحذير . فتذكر ان القصة تتناول اناسا حقيقيين ـ بهذا الشكل او ذاك ـ وانت قد عرفت لتوك حقيقتهم وما في داخل حياتهم من اسباب اثارة .. واذن فمن الخير ان تتريث حتى تخرج للناس بالقصة في شكلها النهائي .

واقترح ان قصة كهذه يجب الا تزيد على الفي كلمة وارى ان اعادة كتابتها ست مرات مسألة معقولة فالخطورة هنا ان اتساع حجمها في هذه المرحلة قد يجعلها بديلا عن الرواية المقترحة اصلا كذلك يصح القول مع البحث والتقصي . فكلما تقلص نطاق البحث كان ذلك افضل ، وافضل منه اساسا عدم البحث . على ان هذا لايلغي جدوى سعيك لتجميع المزيد من المعلومات والتفاصيل ، ولكن الامر يختلف مع الرواية الاولى . ففي هذه الحالة يفترض فيك ان تكون ملما بكل التفاصيل المطلوبة قبل بدئك الكتابة . وذلك لان العملية التي كانت قد بدات مع المسودة الاولى يجب الا تتوقف طويلا الا بقدر ماتقتضيه الضرورة القصوى . فليس في مستطاعك ان ترسم مخططا للرواية انطلاقا من ان مادة الرواية : فيها حيوية وعضوية وليست العكس .

واذا جاز لك ان تتحكم في شيء فهو طول الرواية

فقط : وهذا معناه ستون الف كلمة كحد ادنى ومائة الف كلمة كحد اعلى . ومع ذلك فثمة استثناء من هذين الحدين بالنسبة للرواية الاولى ، انما هو استثناء محدود فمن الممكن ان ترفض رواية اولى جيدة لطولها فقط ان مسالة طول الرواية امر لايمكن التهرب منه فانت تكتب رواية لتأخذ طريقها الى النشر ومن الغباء المطبق ان تقلل فرصك للنشر وعلى اية حال ، فهذا لايعني ان الروايات الجيدة لابد ان تكون محدودة الطول .

في هذه النقطة يجب ان تقلص الى شكل ملخص وتقسم الى عشرين فصلا على الاقل . وعليك ان تصمم وتثبت حتى يحصل الحدث الفلاني او سلسلة الاحداث. وعليك ان تكون دقيقا في مسألة الوقت الى حد الساعة لا اليوم وعليك الا تفعل الفصول وايام العمل والعطل والاجازات السنوية والاعياد والدوام المدرسي والفترة التي تحتاجها امراة لتكتشف انها حامل .. وما الى ذلك . فكل هذه الامور لها مكانها وتأثيرها على الرواية . فاذا لم تضبطها منذ البداية صادفتك المتاعب فيما بعد . فكلما تقدمت في الرواية ازدادت صعوبة اعادة صياغتها . وكلما تقلص حجم الملخص اكثر كانت الفائدة اكثر . وذلك لان الملخص ليس سوى دليل . ويجب الا يكون ملزما لك مهما كان بالغ الدقة متين البنيان .

وعليك ، في الوقت ذاته ، ان تحدد الفترة التي تدور فيها الاحداث وان تكون على علم تام بتاريخ وقوعها ويجب ان يعلم القارىء هو الاخر . وليس لزاما ان تستعين بقوانين الصحف البارزة دوما ، ولا ان تناقش شخصياتك مشاكل وقضايا العصر ولا ان تضيف انت نفسك ملاحظات تاريخية الى النص فالغالبية الساحقة من ابناء هذا البلدعلىالاقل(١)،يهتمون فقط بامورحياتهم اليومية ولايرتاحون لبحث مشاكل العصر . فهم يطمحون الى قضاء العمر باقل قدر من المتاعب واكبر قدر من المتعة قد يكون هذا سلوكا مدانا ،بيد ان ادانتهمن عدمهاليست وظيفة الروائي .

ليس ثمة قواعد يجري بموجبها تحديد الفترة الزمنية التي تستغرقها احداث الرواية . ولكن لتكن الفترة سنة فثمة شيء من المبالغة والبعد عن الواقع في المجيء بطفرات زمنية عريضة في رواية يقل حجمها عن مائة الف كلمة . فمثل هذه الرواية لاتحقق،وقد لا تخدم سوى اشعارنا بمرور السنين . ان مهمتك كروائي هي ان ترينا حالة شخصياتك خلال فترة ، اذ تتوالى الاحداث فجأة و بالرغم منهم ، وتسجل لنا ردود فعلهم ذات الاهمية البالغة في بنية الرواية .

والافضل الافضل ان تسجل مرور الزمن مباشرة من دون الارتداد بالذاكرة الى الماضي ـ الفلاش باك .امر مشروع جدا ان تتذكر شخصياتك ما حدث في الماضي. ومن غير المعقول الا تفعل ذلك . ولكن دع شخصياتك تتحدث عن الماضي او تفكر فيه ، ولا تأت به الى الحاضر وتقدمه لنا مثل الرواية الرئيسة . ويجب ان يكون الحديث عنه موجزا ... خمسمائة كلمة .. وينتهي الامر . ان هذا لايعني التقليل من اهمية دور العودة الى الماضي ـ الفلاش باك ـ في العمل الروائي . انما هي نصيحة بعدم استخدام هذا التكنيك في الرواية الاولى .

يلي ذلك في الاهمية ان تبعد عن طريقك مهمة غير مستحبة ـ البحث عما هو مأخذ قانوني . ان بحثا كهذا لاعلاقة له بالعمل الابداعي وله كل العلاقة بحماية النفس يمكنك ان تقوم بمهمة كهذه . ولكن الافضل ان يتولاها محام . فهو يستطيع ان يدقق في الرواية ليرى ان كنت قد استخدمت اسماء اشخاص حقيقيين او اماكن او مؤسسات او مصنوعات بصورة تشكل ماخذا يقع تحت طائلة القانون . ولاحاجة لان تثور غضبا اذ اسوق لك هذه النصيحة : حين تستخدم اسماء حقيقية لاتشهر بها . فلو فرضنا ان احد شخوص الرواية قال انه لايحب رائحة هذا النوع من الصابون او ذاك مثلا فتلك مسألة ذوق . ولكن اذا قال ان ذلك الصابون يسبب حساسية فذلك تشهير يقع تحت طائلة القانون . اوبهذه المناسبة تذكر ان تكتب الاسماء الحقيقية او اسماء الاعلام بحروف بارزة . والذياقول في هذا المجالان المأخذ القانوني هو ان تورد عبارة تضر بسمعة شخص. فاذا كان احد شخوصك يحمل اسم شخص حقيقي ـ او يمكن ان ينسب الى شخص حقيقي ـ واذا رسمت سلوك الشخصية بما يؤلف مأخذا قانونيا ، فانك واقع تحت طائلة القانون . ولازيد من صعوبة الامر عليك فاقول ان رسم شخصية مابتعاطف ايجابي يشكل مأخذ قانونيا في بعض الاحيان . فلو انك مثلا رسمت شخصية ممول رؤوفا عطوف القلب يتلهف الى فرصة ليتلخص من جباة امواله ويعفي كل المدينين فقد يخرج ممول يملك رسم شخصيتين او سماتهما ليقاضيك امام المحاكم بتهمة الاضرار بسمعته . واذن فالاسلم ان لا تستخدم اسماء حقيقية ، لان الدفع امام القضاء بحجة انك لاتعلم بوجود شخص حقيقي يحمل هذا الاسم او ذاك لن يجنبك المسؤولية القضائية . فثمة حكمة قديمة تقول : ليس المهم من تصوب اليه ، بل من تصيبه .

صحيح ان روائيين كثيرين ـ منهم هؤلاء الثلاثة على سبيل المثال : هكسلي و ويلز و موم ـ استخدموا في رواياتهم اشخاصا حقيقين لكن هؤلاء الروائيين كانوا على يقين بان الاشخاص ليسو في مركز مقاضاتهم ، بل ان بعضهم وجد متعة كبيرة في ان يتحدث عنه هذا الروائي او ذاك . ومع ذلك فكون هؤلاء الروائيين قد نجوا من الملاحقة القانونية لايؤلف سابقة قضائية يمكن الركون اليها في الدفاع . فاجعل قاعدة عملك الا تستخدم اسماءحقيقية معروفة وان تتحفظ كثيرا في استخدام مثل هذه الاسماء وان لاتفكر قط في ان تجعل من روايتك وسيلة للتفكير عن الاخطاء وبالتالي للكشف العيوب والنقائض .

ليس ضروريا بالنسبة لي ان البث طويلا عند هذا الموضوع حبذا لو امكن اختيار الاسماء بالشكل الذي يناسب شخصياتك ، كما كان عليه الحال في القرن الماضي ولكن اين هذا من «الممكن» الان .

اما بالنسبة للشخصيات القانونية او قل تلك التي تلعب دورا حياديا في احداث الرواية فلا بأس من استخدام الاسماء الشائعة لها دون حذر .

وقد تجد احيانا ان اكثر الروائيين موهبة اقلهم اهتماما بموضوع الاسماء وماتجره من تشويه سمعة. ثمة مثال مازال عائقا في ذاكرتي : لن اذكره بالاسم . فعندما يتعلق الامر بدعاوي تشويه السمعة تصبح قلة الكلام هي الاسلم . كانت تتمة لرواية اولى رائعة ، رواية قراتها واعدت قراءتها وكنت ازداد متعة واعجابا مع كل قراءة . ومنها تعلمت انا ، واخرون من ابناء جيلي حرفة الكتابة ان الرواية الثانية حجبت عن الصدور نتيجة دعـوى تشويه سمعة . فماذا كانت النتيجة ؟ فجوة واضحة في تطور الرواية في القرن العشرين لاسبيل الى ملئها . ان حجب الرواية الجيدة عن الصدور يبدو لي اقرب الى المأساة . فلا تجعل روايتك تنتهي الى مثل هذه النهاية المفجعة .

بقيت نقطتان وتبدأ بعدها في كتابة المسودة الثانية للرواية . مرة ثانية اوكد انك كلما اسرعت في انجازها كان ذلك افضل. عليك ان تجمع معلومات عن سيرة شخصياتك بأكبر قدر ممكن من التكثيف : السن ، البنية والحالة الصحية ، المهنة ، الدخل ، الثقافة والتحصيل العلمي الخدمة العسكرية ان وجدت ، الحالة الزوجية ، اعمار الاطفال ان وجدوا .. الخ . ويجب ان تركز اهتمامك على ماهو جوهري بما لايقبل النقاش فمسألة السن هي الاهم عند رسمك لشخصياتك واي غموض يحيط بهذه الناحية يؤدي الى الارتباك وضياع الجهد فيما بعـد .

لقد تلقيت هذه النصيحة من الانسة باميـــلا هانسفورد جونسون . وحين اتامل هذه الناحية ادرك لم تتمتع اعمالها الروائية بهذا القدر من الاستقرار والدقة . فليس مهما ان تستخدم كل التفاصيل والملامح التي ترسمها لشخصياتك .. انما المهم ان تكون هذه الملامح واضحة لدى القارىء . فالرواية ــ كما قال ارنست هيمنغواي ــ مثل كتلة جليدية عائمة في البحر ، ثلثاها مغمور بالماء . انت تستطيع بطبيعة الحال ان ترسم من ملامح شخصياتك مايخدم اغراض القصة . ولكن في هذه الحالة لاتوجد هذه الشخصيات الا لخدمة القصة فهي لاتحرك القصة انما القصة هي التى تحركها .

ثم اضيف ان النبذات التي تدونها عن ملامـــح الشخصيات ليست ملزمة ، شأنها في ذلك شأن الملخص فالقصة كفيلة بتغيير ملامح الشخصيات او قد تجعلك تراها بوضوح اكبر شيئا فشيئا . وانت لاتستطيع ان ترى الشخصيات على حقيقتها الا حين تتحرك وتتفاعل وانت لاتدري كيف ستنمو هذه الشخصيات وما سيكون دورها في القصة ، كبر الدور ام صغر . فاذا كان مقررا لها ان تكون مخلوقات بشرية واقعية فليس ثمة مجال للتنبؤ بنمط سلوكها .

المهمة الثانية ان ترسم جغرافية الرواية . وعليك ان تبذل كل ماتستطيع من جهد لتجعل اماكن الاحداث واقعية مثل شخصياتك . فلا يكفي ان تختار من الاماكن ماهو معروف ومألوف او مايبدو كانه مشهد مسرحي . فالاماكن لاتكتسب اهميتها من شهرتها بقدر ماتعنيه بالنسبة للفرد وظروفه. بيد ان الذي لاسبيل الى تجاهله هو ان تكون هذه الاماكن حقيقية . فاذا ما استخدمنا اسماء اماكن فعلية فليس ثمة مشكلة : نستطيع ان نستعين بالخرائط واسماء الشوارع . اما اذا ابتكرنا اماكن فلنا ان نصممها بانفسنا . وهنا تعتمد دقــة التفاصيل على مدى مهارتنا وما تتطلبه احداث القصة. والمهم بالدرجة الاولى ان تكون على بينة دوما من اماكـن حصول الاحداث بصورة دقيقة .

وقد لااحتاج الى تذكيرك بوجوب ان تضع الـى جانبك الملخص وتخطيطات الشخصيات والخرائط واسماء الشوارع وما الى ذلك من معلومات وانت تكتب المسودة الثانية . انا شخصيا احتفظ بمثل هذه الاوراق داخل دفتر المسودات ذي الغلاف السميك الذي احمله معي وادون فيه ملاحظاتي ايضا . اما الدفاتر التي استخدمها لكتابة المسودة الثانية فاكتب على جهة واحدة من الاوراق تاركا الجهة الاخرى لما يطرأ من اضافات وتعديلات . هذه الطريقة بالطبع تناسبني انا شخصيا . ولو انها ــ اذا توخينا الامانة ــ طريقة طيبة . وسواء كنت تكتب بيدك او تستخدم الالة الطابعة فالواجب ان تجمع مواد العمل في مكان واحد او ان تحملهـا في حقيبــة يد او وماشاكل ... وان تكون اوراقك مرتبة بحيث يمكنك ان تلتقط اي جزء تريد منها دون ادنى تأخير او عناء .. ذلك لان وقتك اثمن من ان تبدده في مثل هذا العناء .

هكذا الامر بالنسبة للمهام التي تقوم بها بذهن واع بالنصف الامامي من الدماغ . تلي هذا مهمة الاستطلاع . قد تكون احد الناس المحظوظين الذين لا يحتاجون الى ركوب هذه المشقة . وقد تكون قمت بهذه الرحلة في موضع ما من المسودة الاولى . ومن يدري فقد تكون انتهيت منها حتى قبل كتابة المسودة الاولى ، اي يوم استقر رأيك على فكرة الرواية .

لكن الاحتمال الذي يبدو اقرب الى الممكن هو الا تتمكن من البدء بكتابة المسودة الثانية . فما تكتب عنه ليس مشكلة . انك اعددت كل مستلزمات العمل والتزمت بنظام عمل وثابرت وها هي قطعة الصخر التي لبثت تنحت فيها تبدو في شكلها النهائي اقرب الى الفجاجة !

والان جاء دور التمثال .. المخطوطة التي ستبعث

بها الى الناشر . انت لايمكن ان تمضي العمر كله تخطط وتدون الملاحظات . وانما اعتقد ان اغلبنا ـ وانا بكل تأكيد ـ لابد واصل احيانا الى مرحلة تصبح فيها اية اضافة الى المسودة النهائية ضارة بالرواية . فقد يبدو من باب الحرفية ان يضيف المرء المزيد والمزيد الى الملخص ويختم تخطيطات شخصياته بتفاصيل ويجعل خرائط المواقع واسماء الاماكن والشوارع مفرطة البراعة والاتقان وليس ثمة ما هو ادل على الهاوي المبتدىء من هذا الاغراق في الدقة .

فالروائي المحترف يكتب ما يأخذ طريقه الى النشر قبل كل شيء .

هذه اول لحظة سيئة . ثمة لحظات سيئة اخرى، ولكنها لاتبلغ هذا القدر من السوء فما يتوجب عليك الا تفعله مهما كانت الظروف ، هو انتظار الوحي . فالنجدة لن تأتيك الا من نفسك . وانا اذ اتحدث هنا عن الكتابة ففي ذهني ان اعني بهذا القول كل عمل اخر . على اني لا اتجاهل هنا ان الكتابة ليست عملا كغيرها من الاعمال. انها فن . والقدرة على الكتابة موهبة . وما اكثر ماناقش الناس هذا الموضوع ... لم يملك البعض هذه الموهبة ولا يملكها البعض الاخر ؟ واقول ان المناقشات ،على طولها وتنوعها ، لم تخرج بنتيجة مقبولة .

ان الخطوة الاعظم تكمن في احتمال ان تضع الرواية جانبا في هذه اللحظة ، مبررا هذه الخطوة لنفسك بانك قد بذلت جهدا كبيرا وان الاشكال تداخلت امام ناظريك حتى صرت لاتميز بين الابيض والاسود وانك قد تحبذ فكرة البدء من جديد . انا لا املك الا ان احذرك من مثل هذه الفكرة ، فما من شك انك ان وضعت الرواية جانبا فلن تعاود الكتابة ثانية .

ان اسوا لحظة هي التفكير بروايتك القادمة فهذه اول مواجهة لك مع القصتين .. انها المرة الاولى التي تواجه فيها مشكلة لايكفي مجرد الارادة الواعية لحلها .
فحينما تواجه مشكلة عويصة ـ وهذا يقتصر على الكتابة ـ فان اول مايتوجب عليك عمله هو ان تجمع اكبر قدر من المعلومات عن تلك المشكلة . اذ مالم تعرف على وجه الدقة ماهي المشكلة فانك لن تستطيع التفكير في حل معقول . فاذا ما صببت حديثي على العمل الروائي قلت ان المعلومات المتوفرة محدودة للغاية وما هو متوفر منها لايمكن الاعتماد عليه لان بعض الروائيين يذهب الى المبالغة في تعقيد الامور ، بينما يميل البعض الاخر الى الاستخفاف بهذه المهمة . وهذا يرجع الى الصورة التي يحملها الجمهور عن الروائي فهو اما ان يكون فنانا مرهفا مشدودا من النمط الذي يعاني ويتعذب او محترفا واقعيا من الطراز البارد او المستقر .

هناك ، بالطبع ما يشجع في حقيقة ان الكتاب الاخرين مروا بمثل هذه الحالة . الا ان الصورة الواضحة الوحيدة التي مررت عليها كانت في كتاب سيرة نورمان بودور يستز الذاتية الذي يحمل عنوان « الانجاز » ، اذ يقول :

«الكتابة واحد من اشد النشاطات الانسانية غموضا ولااحد حتى المحللين النفسانيين ، يعرف القوانين التي تحكم حركتها او توقفها ... فالقصيدة والقصة والمقالة وحتى المقالة النقدية ... هي هناك ... حتى قبل ان تكتب اية كلمة على ورقة وفعل الكتابة انما هو فعل اكتشاف المفتاح السحري الذي يفتح مفاليق التيار ويجعله يتدفق ...

فهي ليست في مدى ارادة المرء ولاقبل له على احتلالها ان رفضت ان تأتي ولاطاقة له على صدها ومقاومتها طويلا حين تريد التحرر والانطلاق .

ولكن اذا كان فعل الكتابة لايمكن التحكم فيه بفعل الارادة ، فيمكن السيطرة عليه بواسطة المفتاح السحري الذي تحدثت عنه وهذا المفتاح ، في اعتقادي ، هو مفتاح فيه طبيعة الموسيقى ... انه نبرة الصوت الوحيدة حيث تستطيع هذه القطعة المعينة من الكتابة ان تسمح لنفسها بان تكتب ... ومع ذلك فان اللامدرك ، او المتامل ، او ايا كان ما نطلق عليه ، غالبا الذي يتطلب تضحية من الكاتب قبل ان يسمح له بأن يلتقط النبرة الصحيحة .. ان يضع يده على المفتاح .....» .

هكذا الحال بالضبط . فانت لاتصل الى طرف مسدود لانك لاتدري عم تكتب . انت مدرك جيدا لما انت بصدد الكتابة عنه . اما ان تصل الى نقطة الانسداد فلأنك لم تهتد بعد الى كيفية الكتابة عن الموضوع . انها مسالة اسلوب ، مسألة الطريقة التي ترتب فيها الكلمات وليست قضية بناء . والعبارة التي يتوجب عليك ان تأخذها هي « نبرة الصوت » . فانت لا تستطيع الاحوال تصبها في اية كلمات اخرى وعليك ، مهما كانت الاحوال الا تستخدم اية كلمات اخرى لوضعها .

ان بودوريتز يتحدث عن التضحية التي لامفر للمرء في اكثر الاحيان من بذلها . انا لا اعتقد ان تضحية كهذه تكون كبيرة مع الرواية الاولى . فما يراد منك هو الوقت والتفكير . وفي مثل هذه الحالة عليك ان تفكر قبل ان تكتب . وعليك ان تتعامل بامانة مطلقة مع نبرة الصوت التي تأتيك بانسياب حر طبيعي. ليس ضروريا ان تكون نبرة الصوت هذه هي نبرة الروائي المفضل لديك . فالثياب التي تبدو زاهية الى احد ما ، يندر ان تبدو زاهية عليك . والحق ان العيب الاكثر افتضاحا في غالبية الروايات الاولى . ان وراء انجاز فعل ارادة بطولي ، ولكنها تكتب بلا صوت ... وليس ثمة خيط حياة .

اجلس بهدوء وفكر ... وفكر عند كل فرصة . لاتسمح للخوف بان يتسلل الى نفسك ولاتتعجل . فليس هناك موعد محدد ولا انت معتمد في قوتك اليومي على الكتابة . واطرح من ذهنك كل التعميمات .. ولاتفكر بطريقة تجريدية . انظر الى شخصياتك على انها حقيقية من لحم ودم وتمثل كيف تلاقي هذه الشخصيات القراء ولاتفكر بموضوع الرواية ، بل فكر بكل قائمة بذاتها . اجل نصب عينيك ان ترسم صورا لا ان تكتب ملاحظات واسترخ واترك لذهنك العنان . وحين يأتيك الهاجس المناسب .. نبرة الصوت الصحيحة فسوف تعرفه دون عناء . لا تبدأ الكتابة قبل ان تأتيك هذه الحالة . ولئن كان لابد ان تقلق وتعاني فليكن قلقك منصبا على الفقرة الاولى ثم لاتقلق لما يليها .

وغالبا ماتجد انك تكتب ببطء شديد في بداية المسودة الثانية . فلاتخف . فليس الامر ببساطة انك لابد واجد نبرة صوتك . اهم من ذلك ان تألف النبرة وتروضها لخدمتك ولكني لا انوي ان اطرح هنا قاعدة جاهزة لاتقبل الشك لما يجب ان يكون عليه معدل انتاجك فالذي يحتل مركز الصدارة في الاهمية مع المسودة الاولى هو كتابة الحد الاقصى من الكلمات ، بينما تنصب الاهمية القصوى مع المسودة الثانية على موضوع الوقت . فكل شيء يجب ان يكون في مكانه الصحيح ، فلا تنس شيئا من التفاصيل ولا تؤجل تصحيح اية عبارة او مقطع او فصل الى مابعد .

ومهما كانت الظروف والاحوال فلا تترك العمل في هذه المرحلة حتى ولو لفترة وجيزة من الوقت . اذ لن يكون في مستطاعك ــ كما يقول جورج سيمنون مثلا ــ ان تستأنف عملك من حيث توقفت ، بل ستجد المهمة شاقة للغاية . ففي هذه الحالة لن تجد مناصا من اضاعة الوقت بمراجعة ماكنت كتبت لتستعيد ايقاع الرواية على الاقل . وان لم تفعل بان ذلك واضحا في الرواية : وبعبارة اخرى فانك موصل القارىء الى حالة التثاؤب .

اللحظة السيئة الثانية ، بالنسبة لي ، تأتي بعد كتابة خمسة الاف كلمة ، اي حين يبدو لي شبه مستحيل ان اتمكن من كتابة خمس وسبعين الف كلمة اخرى . حين تواجهك حالة كهذه فما عليك سوى ان تثابر على الكتابة وبلا عجلة . واذا لم ترتح لصياغة جملة ما فأعد صياغتها مرات ومرات حتى تستقيم . ويفضل دوما ان تقوم بمثل هذه المهمة المتعبة على اوراق منفصلة . فالواجب ان تكون المسودة الثانية خالية من التصحيحات والتشطيبات . فاذا لم تكن كذلك ، واذا كنت قد شطبت نصف الكلمات فلن يتسنى لك ان تحصي عدد كلمات الرواية بصورة مضبوطة .

انا ادري جيدا ان هذا الاهتمام الزائد بعدد الكلمات التي تحويها الرواية فعلا يبدو كالهراء ... امرا لاعلاقة له بقضية الابداع ، بل قد يبدو ضربا من الهوس . ولكن الكاتب الحقيقي ، وكما هو الحال فيمن تجتذبه فكرة ان يغدو كاتبا ــ هو الذي لايتجاهل عده الكلمات . والكلمات التي تحصيها في المسودة الثانية هي الاخذة طريقها الى النشر ــ ويا حبذا ــ كما اعتاد ارنولد بينيت ان يقول .

تلك هي الحال بالنسبة للحظات السيئة . فما ان تعثر على هاجسك ، على نبرة الصوت الصحيحة ، حتى تنتهي حكاية هذه اللحظات ، او قل لاتعاني منها طويلا اما بالنسبة لي فان اللحظة الاولى الطيبة ، لحظة الاختراق الحقيقي فتأتي حين اشعر بارتياح صادق لفقرة او جملة كتبتها قد يكون هذا وليد خداع حسي ، ولكن اين الخداع ؟ ساعتها اتعامل مع المادة بمنتهى التجرد الباطني وكأن احدا غيري هو الذي كتبها . في هذه اللحظة تأخذ الرواية مجراها . انها حقيقية مستقلة عنك لها حياتها الخاصة وبعبارة اخرى فان الرواية تكتب نفسها . ستتعلم كيف تحس بقدوم مثل هذه اللحظة . ومهما كتبت من مواد بارعة فلا غنى لك عن هذه اللحظة . ليس ممكنا بالطبع ان تقف متأملا ماكتبت وتغبط نفسك كل ساعة . انما يمكنك ان تغبط نفسك فعلا مرة واحدة حين تكتشف انك اتخذت الطريق الصحيح .

بقي امر واحد لابد ان يقال بصدد المسودة الثانية وانت تقترب من الخاتمة لاتستسلم لاغراء الاسراع . ذلك سيبين في الرواية . وثمة قاعدة عامة طيبة تدعو الى التمهل لدى الاقتراب من الخاتمة ، فاذا كنت قد حددت لنفسك موعدا مقررا لانجاز الرواية فالاولى ان تمدد هذا الموعد .

الثأر والضحية

محمد عنابه



١ ..

من مكانه بجوار الخرابة رأى مشالي عمه عبد التواب يحز للمرة الخامسة رقبة أحد الخراف ثم يتركه لاولاد أخته ليتولوا باقي المهمة .. فكر انهم يقيمون وليمة كبيرة ابتهاجا بمقدمة من الاراضي الحجازية .. تخطى مشالي ببصره عمه عبد التواب وأولاد اخته الى باقي الرجال في الساحة الرملية « ها هم يجلسون يا مشالي وكأن شيئا لم يكن .. يتشمسون وربما يثرثرون كالعادة » ومن جديد ملات الكآبة قلب مشالي وارجع عينيه بثقل متأملا الساحة الرملية التي اختلط فيها بعر الحيوانات بالدماء والحجارة .. ورأى آثار اقدام في الرمال .. وتنهد مشيحا بوجهه بعيدا نحو الجبل واصم اذنيه عن كل صوت يتردد في الساحة .. كل حركة تأتيه ارجع رأسه للوراء ..

كانت قمة الجبل قد تلونت فجاة .. كان شيئا اخاذا لم يحتمله اغمض عينيه بحنين .. وفكر باصرار في مدى همة عمه عبد التواب عندما يشمر عن ذراعيه القويين الملوّيين بالشعر الكثيف .

٢ ..

كان قد ترك مكانه فجاة صاعدا نحو قمة الجبل .. جلس على صخرة .. وفكر ان اي شيء الان لم يعد مهما .. لعل قمة الجبل أبعد مما تحتمل جراحه ..

« سوف تمل فاطمة ذلك يوما .. وستبحث عن رجل .. فاطمة أرض معطاء .. وهو لم يعد قادرا لو تتزوج رجلا من الزوايدة .. » ضحك .. وتشاغل بتفحص الحجارة .. « كانت تعتصره بين ذراعيها العارمين المملوءين بأساور ملونة .. يسمع خفق قلبها هادرا . ويشعر بنداوة جسدها ورغم ضغط يديها القاسيتين على ظهره المملوء بالجراح لم يقل شيئا .. كان يشعر بالعرق يبلله ويسيل على جانبيه .. يتداخل في جراحه فيكويه .. شملته رجفة كبيرة .. وشعر بها تبتعد وتتلاشى شد على عضلاتها بقوة ولم يزل يرتجف .. ابتعدت فاطمة وغطت نفسها بسرعة .. عندما استوى جالسا استرسلت هي في البكاء .. » كان لم يزل يتفحص الحجارة .. واحس بالهيام يملأ قلبه حتى رق وشف .. » واستطاع ان يرى الطاهر والعربي وخليفه يأتون كما تركهم .. كتبهم بين أيديهم .. انحنوا نحوه قبلوا يديه .. كانوا قد جاؤوا من الصحراء .. واخبروه انهم ذاكروا دروسهم جيدا وسمعهم يقولون له الحمد لله على السلامة يا حاج .. وراى وجوههم مشرقة .. وبوضوح » صرخ بقوة .. ضرب يديه في الصخر .. بكى .. دعى كل شيء فيه ان يتحطم .. يصبح رمادا. ومن وراء الصخرة ظهر المجذوب ـ ساكن الجبل ـ شبه انسان .. رقيق وخفيف .. هيكل عظمي يتحرك .. يبتسم .

ـ لماذا تبكي يا مشالي ـ

ـ يا سيدي المجذوب .. هل رايت قمة الجبل .. تلونت اليوم بالدم ..

اخاط المجذوب راس مشالي قال بحنان :

ـ راسك ساخنة .. يجب ان لا تخرج كثيرا للجبل .. كل العيون ترصدك وانت .. انت رجل وحيد يا مشالي .. لا تبك كثيرا واجلس في بيتك .

احنى مشالي راسه قال بالم ..

ـ وفاطمة يا سيدي المجذوب .. فاطمة ..

لكن المجذوب تلاشى .. لا يسمع سوى همس الريح تعبر بين فوجات الصخور في الجبل .

٣ ..

لم يرفع عينيه ليشاهد رجال قبيلته المجتمعين لاو لمرة منذ واقعة البلدية وتشاغل بتأمل الخطوط السوداء المتداخلة للسجادة تحت قدميه .. « ها هم كلهم هنا .. انتظروا طويلا ليجتمعوا هكذا .. » .. هل كنت تماطل يا مشالي .. من ساحة البلدية الى السجن .. فالمستشفى .. واخيرا المحكمة والبراءة .. استقبلوك استقبالا عظيما .. لكنك كنت ذابلا وممتعضا .. لم يتيسر لواحد منهم ان يفاتحك بشيء وسرعان ما رحلت الى الحجاز .. وها قد عدت يا مشالي .. سبعة ايام وانت قابع الى جوار الخرابة او الزريبة .. لم تتحدث بقدر ما تحدثوا .. اقاموا لك الولائم واحتفلوا بك .. ولكنك كنت وحيدا دائما .. واصبحت الصحراء مكانا مفضلا لك اما هم لا شك انهم انتظروا طويلا ليفاتحوك في الامر .. وانت مصر على الصمت ..

ـ الحمد لله على السلامة .. ياحاج مشالي ..

رفع عينيه نحو شكور .. وكأنه ادرك وجوده بغتة ادار بصره في الوجوه الكثيرة التي تنظر له باستطلاع .. كانت عيناه واسعتين مذهولتين وعندما استقرتا على وجوه سعد والتومى والبشير ضاقتا فجأة وتركزتا .. لحظة واحدة وارتجفت شفتاه .. احنى سعد والتومى راسيهما ..اما بشير فلم يتحمل ذلك فأدار وجهه كلية .. ولكن مشالي لم يحول عينيه اخذ عبد البصير يتحدث مرتبكا ولكن مشالي لم يستمع .. ادار عينيه في الرجال متفرسا بدهشة .. «انها هي نفس الوجوه .. الخدود المنتفخة المحمرة . الشوارب السوداء الانيقة .. الوجوه البيضاء الناعمة .. رجال الزناتين .. اشتهرت نساءهم بالجمال والدلال .. ويتعطر رجالهم ايام الجمع والاعياد .. ولهم ضحكات ناعمة .. » تقلص فمه متألما واستسلم لدبيب الاسياخ الحديدية تشوي بدنه وتمزقه كان وقعها حقيقيا وتماسك ..ابتسم بقوة ضاغطا على اسنانه .. هم ان يقول شيئا لكنه صمت .. وتوقف عبد البصير

ـ قل شيئا يا مشالي ..

وتابع عبد البصير ..

ـ انتظرنا ان نتفاهم .. حدثت اخطاء كثيرة يا مشالي .. ولكن .. ثبت مشالي عينيه بقوة في عيني عبد البصير .

ـ كل الناس تنظر لنا .. تسخر منا .. نتفق يا مشالي . لم يزل بامكاننا ان نشتري السلاح .. نجمع انفسنا ونتفق .. ونسترد..

ولكنه ضحك .. توقف عبد البصير وهمهم مشالي

ـ الآن .. ولكن .. هذا وقت القوم .

سمع حركة قلقة ولكن صوته الاجش الغريب جاءهم ساخرا

ـ اتفقوا .. لماذا لم تتفقوا .

صرخ عبد البصير

ـ وانت . انت رجلنا مشالي .. ماذا بك .

ـ ولماذا انا .. ليكن اي واحد منكم « اشار باصبعه » ها هو التومى ..

وانتفض المنتصر كمن لدغته عقرب ..

ـانت رجلنا .. لا تحاسبنا عما حدث . لم تزل انت ..

ـ لا ادري .. لا اعرف عما تتحدثون ..

فكر المنتصر ان مشالي قد جن منذ يوم الواقعة وتمتم نائما .

ـ ساحة البلدية ويوم المعركة .. الا تذكر .

معركتنا مع الزوايدة وخيبة الزناتين صرخ اكثر من صوت يطالب المنتصر بالكف عن نواحه .. ولكن مشالي ضحك .

ـ وحياة الرسول .. لا اعلم شيئا عن هذا كله .. افكر ان هذا وقت النوم .. و النساء ينتظرن..

صرخ عبد التواب ..

ـ مشالي .. انت مجنون . مجنون .. « ضرب كفيه على راسه بعنف » سخط رؤسنا في الارض .. ولا تقوم لنا قائمة .. مشالي ..

نهض مشالي .. تفرع طوله فوق كل الموجودين . ولم ينس أن يرمق التومي وسعد بنظرة خاصة .. ادار يديه حائرا ..

ـ انا لم امت .. الحمد لله .. ضربوني بالسياخ ولكن ما مت .. لاجل خاطر فاطمة .. الحمد لله ..

حاول شكور ان يقول شيئا ولكن مشالي سار هادئا نحو الباب ، لبس نعليه بهدوء واشار باختصار ..

ـ فاطمة والصغار لوحدهم في البيت .. السلام عليكم .

٤ ..

ارخى ظهره للارض الرملية الحارة .. احس بها تكوى جراحه وتتسلل بسخونتها الى عروقه . كان هناك الليل وكل الموجودات تختفي فيه .. تنهد صاعدا ببصره للنجوم .. عاتب الليل وقال له انت وحدك الذي تخفى كل ذلك .. للجد لك .. تسترخي فيمتد الصمت .. تمد ذراعيك فوق كل البيوت .. زناتين وزوايدة .. هي الارض سوداء قاتمة والليل يأخذ بمجامع قلبك .. لاحس لا صوت .. « فاطمة تنتظر الآن هناك .. وحيدة وشاسعة .. أصبحت تتهرب منها .. لم تعد صالحا لها .. هي الصحراء تأخذك فتختفي فيها .. قامة الجبل العارمة .. لماذا تتلون بالدم .. الليل يسري .. وتسمع صراخها يأتيك من بعيد حادا .. مشالي .. مشالي ـ ولكنك تهرب .. وكانت قديما .. قالت لك لا تذهب بكت فاطمة تمسكت بك وانت خارج الى ساحة البلدية .. قالت لك لا تذهب مع الزناتين .. كلهم نساء وأنت وحدك يا مشالي الرجل الحق .. كلهم يختفون وراءك .. لا أريد ان اراك ميتا يا مشالي ويعيشون هم .. وحياة الرسول لن أسمح أن يضاجعني بعدك .. ولكنك دفعتها بكت .. قلت لها لست سوى امراة .. نعم كانت امراة مليحة الوجه.. انثى.. انجب منها اطفالا اربعة .. ولم تزل فاطمة شاسعة وسمراء وخصبة هي ترقد الان لا تسع الارض رغبتها .. لا يلجها سوى الليل والفراغ .. » اغمضى عينيه مسترخيا للسخونة التي بدات تخفض آلام جراحه « كان قد رآهم في الطريق الى ساحة البلدية .. سلم عليهم قبل الطاهر يده وتبعه الباقون خليفه والعربي .. شعورهم سوداء وغزيرة .. الوجوه كانوا قد خرجوا ليراجعوا دروسهم . اشار عليهم ان يضربوا بعيدا في الصحراء ويذاكروا هناك .. لكن الطاهر طلب منه برقة ان يتوسط لدى مدرس الانجليزية ليدفع عنه العقاب .. شرح له مرتبكا انه لم يقصد ايذاءه .. ولكن لماذا ذهبتم لساحة البلدية . الم اقل لكم .. الصحراء .. لماذا تلقيت الرصاصة بين عينيك يا خليفه .. ليعيش التومي .. يطلق ساقيه للريح امامي ووراءه سعد والبشير .. وفي نفس اللحظة يطلق الطاهر صرخة حادة .. ويسيل من صدر العربي .. و .. ليبصق عقيل عليهم .. قبل ان .. « عادت الآلام من جديد وسمع صوت الاسياخ وهي تهبط .. ولهاث الانفاس .. تشبث بالارض ضاغطا اسنانه . وجاء الصراخ حادا انتفض له بدنه . فكبش التراب وانقلب على صدره .. غمس فمه في التراب الساخن « هو ذا الطاهر يصرخ من جديد .. آه .. يا ابوي .. » اذن .. تهرب يا تومي وكل شيوخ الزناتين التجأوا لمبنى الشرطة ووحدك يا مشالي .. كما قالت فاطمة .. اعطيت للحائط ظهرك ـ لن يغدرك وامسكت اول قضيب حديدي رايته . وتوفزت كل عضلاتك ادركت ان النهاية اقتربت . هزم الزناتين ودارت عيناك بجنون عندما تسلل البشير وسعد دفعه واحدة .. انت الان وحدك .. امامك صف من رجال الزوايدة .. عبد المقصود وعقيل وبخيت وفرج وبوعزوم كلهم مسلحون بالبلط والعصي والاسياخ الحديدية .. صرخت كحيوان وبدات تعملان معا .. عيناك ملونتان بالدم ووجوههم تقترب نحوك تحاصرك مغبرة غاضبة لا رحمة فيها . اغلقت اذنيك حتى لا تسمعا صراخ فاطمة . قلت هو شرفي وحدي ضربت بحدة وبعنف .. الدماء امامك ولكنهم سدوا عليك الطريق .. شرفي وحدي .. ولكن الزناتين خذلوك .. قالت فاطمة لا تذهب تكاثروا عليك .. ولم يتركوك .. ظلت ايديهم تضرب .. الاسياخ الحديدية ترتفع وتهبط تهرى بدنك .. لقد نالوا منك . هذا ما يهمهم .

ولكن لماذا قتلوا طاهر والعربي وخليفه . كانوا صبية يقراون الكتب ويحلمون لماذا جاءوا لساحةالبلدية.. قلت لهم اذهبوا للصحراء ولماذا يجتمع رجال الزناتين اليوم فقط وتتلون قمة الجبل بالدم .. وها انت تسمع انين فاطمة تحمله لك الارض تعض فراشها وتشتم الزناتين .. وحدها هناك لا تسع الارض عطاءها ولا شيء يرويها لا احديحميها غيرك انت وها هو الليل يسري ويدب نحوك وهي الارض .. انت قابع فوقها يلفك الليل ويحميك .. ويحميك من الجبل والزوايدة والاشياء التي تدب ـ الاشياء المخيفة .. « نهض واقفا راسه بين راحتيه . احس بسخونة جبينه والعرق .. ترنح ماضيا نحو حظيرة الخراف .. اطل من فوق السياج ـ حالما راته الخراف تدافعت نحوه برشاقة فأبتسم

احس بالامن يتسلل لداخله داعب راس الخروف الابيض الصغير .. تنهد ماضيا نحو داره كان يسير ببطء كاتما آلام الجروح وقبل ان يمضى لينام اطل على فاطمة كانت نائمة .. سمراء يلوح العرق على جبينها وجهها عابس وشفتاها مزمومتان .. يديها متصلبة وسط اربع اطفال يحوطونها .. تأمل طولها الفارع الممتد .. واحس بالآلام تعاوده من جديد .

٥ ..

اعدت له فاطمة حماما ساخنا .. دهنت جروحه بدهان اعطاه له حاج يمنى زامله طوال أيام الحج ووقفت امامه لتبخره .. لبس ثوبه .. جلست امامه وتأملها وبيده كوب الحليب .. ابتسمت له متأمله .. داعب الغمازة الصغيرة في ذقنها وتمتم

– لا تزالي جميلة .

وضعت خدها الاملس في راحته .. واحس بدفئها .. تسللت زاحفة نحوه .

– انهم يشترون السلاح ..

لم يرد مشالي .. انتقل الى الارض بجوارها .. احاطها بساعديه فتنهدت ..

– ببركة سيدي المبروك .. ربنا يرد عليك صحتك.

كان لم يزل حزينا .. احاطها بذراعيه واحس بدفء جسدها همست له .

– الله يستجيب لدعائي .. ويعيد لك العافية .

بدأ يتشم رائحة شعرها ناظرا من مفرق شعرها الى الحائط .. سرحت عيناه على السجادة المعلقة على الحائط .. ملونة هي بالدم وقالت فاطمة ..

– لماذا يشترون السلام .

لم يرد مشالي واحس بيديها تحوطانه بقوة .

– لماذا يقاتلون .. كلهم جبناء .

تركتها فجأة .. عندما بدأت الامة تتصاعد .. احس بالرجفة تنتابه صرخت فاطمة وانتفض مشالي ارتمى على البساط .. تلوى يعضه ويلهث .. خرجت فاطمة تبكى وتصرخ لتحضر ماءا ساخنا .. اراح صدره للبساط جامعا اياه بين ذراعيه تنهد مسلما ضد مزارعه .. قال انهم سيحضرون ماءا في المساء ويرشونه على قبري .. وينسى الجميع مشالي .. اما فاطمة .. فاطمة .. فاطمة .. وانطبقت عيناه .

٦ ..

قال مشالي لخروفه الابيض الصغير

سأزوجك ذات يوم يا حبيبي امرأة زنتانية .

ثم ضحك وابتعد الخروف الصغير – كمن خذو المرح بخفة ونشاط يناطح الخراف الكبيرة ضحك مشالي كثيرا .. وتذكر ان هناك شبها بين الخروف ووجه الطاهر .. رمى بحفنه برسيم للخروف محاولا ان ينظر في عينيه الشفافتين ليرى صورته منطبقة هناك وعندما مر عمه عبد التواب وحياه فلم يرد مشالي .. وواصل عبد التواب طريقه صامتا وتابع مشالي اطعام خرافه « قالت له فاطمة كل وقتك تمضيه بعيدا .. أما في الجبل او مع الخراف او بجوار الخرابة » وقديما كانت تعاتبه بدلال لماذا يسرف في انفاق وقته مع الرجال .. ولكنها تصمت عندما يضمها يمص خدها فتضحك ينسى متاعب يومه يتحرر من ملابسه الثقيلة يحس بالماء مثلجا تسقيه فاطمة ويسلبه الامان ينام الى جوار الشباك مفتوحا .. يسمع ثغاء الخراف ويشم رائحة دخان فيبتسم يحس بالشمس عندما تنهض .. انفاس السيجارة وحركة الطريق يغازل فاطمة بمرح حتى تحمر خدودها « يثغو الخروف من جديد فيمد له البرسيم » باكية هي فاطمة الان .. تسمعه في الليل يتنهد فتبكي .. اصبحت تخافه .. يصرخ في الليل فترتجف ترقبه واجفة وهو يصارع الالم يفح بقوة .. يعض الارض .. وترى العرق يتفصد عن جبينه يصرخ ينادي الطاهر وخليفة يقول كلاما كثيرا .. ترقبه وهو ينام .. وعندما تأتيه تلك الحالة من الصمت يبتسم فتبكي فاطمة وتدمدم كنت وحدك الذي يتكلم .. لم أرك صامتا .. ويسمع ثغاء الخروف فيبتسم .

٧ ..

عندما يهبط المساء تظلم قمة الجبل .. ويرفع عينيه فيراهم .. يهز رأسه لهم يتجهون بعيدا بلا ثقل .. يراهم يطيرون من مكانه المظلم هناك بعيدا . ينتشر النور من بيوت الزوايدة يثبت الثلاثة قليلا .. ويسمع ضحكات عقيل ومنصور وبوعزوم وغيرهم .. هناك يسهرون كل ليلة .. يضحكون .. هبط الى الوادي وسار نحو بيوت الزناتين المظلمة .. قال المجذوب لا تذهب بعيدا .. العيون ترصدك .. سمع طلقات تدوى بعيدا في الجبل وصرخة غير مفهومة .. وتناهى اليه نباح كلاب شرسة .. وعدو اقدام . صرخة غير محددة لعلها تندهه لم يتوقف .. حتى صار الى جوار الخرابة فاراحه ان يجدها كما هي .. في الظلام ها هو كل شيء يختفى بكاء فاطمة وحسرات عبد التواب .. وحتى ضحكات عقيل وبوعزوم .. ولكن عدو الاقدام يتزايد ولا شيء يتحرك داخل البيوت – سمع نباحا متواصلا وواصل سيره الى داره هناك واقفة كانت تنتظره عيونها متسعة .. شعرها مبعثر والذعر في عيونها .. هرعت نحوه وتلقفها بين ذراعيه مسحت وجهها في صدره ودب يديه في شعرها وربت عليها .. قالت له انها كانت خائفة واحست بالوحدة فكرت فيه وخافت ان يحدث له شيء .. الليل كبير وعميق وسمعت ايضا وقع اقدام وصوت طلقة ونباح الكلاب .. رفعت عينيها اليه.. رأى الخوف يتعلق فيهما ويطفئهما .. احس بها تذوى .وتذوب .. قالت له ان اصواتا كثيرة سمعتها في الزريبة ولكنها لم تجسر على الخروج منذ يوم البلدية وهي تخاف الخروج ليلا .. بكت مسحت وجهها في كتفه بذل

قالت .. احبك يا مشالي ولكني خائفة وفكر مشالي وهو يبعدها عنه انها دائمـا كانت قوية وجريئة .. سـار الى حجرته وخرج حاملا بندقيته تشبثت به بجـزع .. لا تخرج يامشالي لا تتركني وحيدة .. لاتفعل ذلك ابعدها عنه غاضبا . ولم يستسلم لالام جراحه . كان متسـع العينين مذهولا واحس بالدم يفور في راسـه .. طلب منها ان تحمل الفانوس وتتبعه .. أطاعته فاطمة سارت خلفه مهرولة تسـمع وقع خطواته تعود من جديد جبارة تدك الارض .. عندما وصلا للزريبة طلب منها ان ترفع الفانوس عاليا .. كان قلبه يخفق بعنف ، لم يجاوبه اي صـوت صرخ عليها ان ترفع الفانوس اكثر .. ودارت عيناه بجنون .. واخيرا من آخر الزريبة جاء له الخروف الاسـمر متمهلا .. وبعد قليل لحق به آخر ووقفا امامه لحظة ثم فرا للداخل بسرعة صرخ مشالي بعنف واسقط نفسه على سياج الزريبة حتى تكسر تحته .. زحف للداخل وراى الارض مفطاة بالدماء والاشلاء .. ورائحة الموت جمع الاشلاء من امامه ضغطها بين راحتيه وصرخ بعنف من جديد قبل ان يسقط راسه .

٨ .. الثـأر :

ملأ الفضاء دوى الطلقات .. كان لاستمرارهـا وقعا جعل افراد الزوايدة يتساءلون عما اذا كـان نسوة الزنانين قد تحركوا اخيرا . ورغم ان مشالي لم يطلب مساعدة احد لكن ثلاثة من قبيلته شاركوه ــ مجاملة له ــ جولاته ولكنه مضى وحـده ينقب باصـرار في الجبل والصحراء والتلال عن اي كلب بري او ذئب .. يتفرس بهدوء وحسـم في عينى الكلب يسلبه الحركة ويصوب بندقيته . اربعة ايام كاملة ملأت طلقاته الجبل والصحراء .

وتوقف الثلاثة الآخرون ولكنه مضى وحده .. وعلـق عبد التـواب .

ــ لم يعد نفع من مشالي .. خسارة

قبيـل الفجر يخـرج حامـلا بندقيته وكيـس رصاصاته .. لا يعود قبل منتصف الليل مزموم الشفتين مشعثا .. جلبابه ملوث بالـدماء .. تنظر لـه فاطمة جزعه .. يأتي صامتا ويخرج وهي نائمـة ملأت الاماكن صدى طلقاته ورغم ان المنطقة خلت من الكلاب الا ان مشالي لم يتوقف ورغم ان عمه عبد التواب رجـاه ان يتوقف فالمنطقـة خلت من الكلاب وهم خائفون عليه .. الا ان مشـالي لم ينصت .. كان يبحث عن شيء ما .. شيء محدد .. رجاه الكثيرين ان يتوقف فالليل لا يؤمن والزوايدة قوم غادرون .. خافوا ان يناله واحد منهم الا ان مشالي اصم اذنيه .. ولم يناقش احدا . وفـي تلك الليلة توسلت اليه فاطمة ان لا يخرج هذه الليلـة ليستريح فقلبها خائف ولكن مشالي تركها نائمـة وخرج

مع الفجر .. نقب في ارجاء الارض عن أي أثر لحيـوان واعيـاه البحث .. عندما هبط المغيب عرف انه توغل بعيـدا .. وانه مرهق وقانط .. وشـعر بالتنميـل يسري في يديه وقـدميه وسـاد قلبه كآبـة كـان تعبا فجلس .. واراح بندقيته على ذراعيه .. كـان صامتا ينظر بتفرس في ظلمه المغيب فيما وراء الصخرة المائلة أمامه دق قلبه بدا الشيء ماثـلا امامه وقريبا جدا .. حبس انفاسه وانتظر .. لم يتحرك حتى شـعر بالشيء ينهض من وراء الصخرة اتضحت له الامور فهب واقفا أضاء بطاريته وتوقف الكلب البري الضخم امامه منتصبا بلا حراك رمقه مشالي ببرود شديد وراى الدم يغطـي صدر الكلب لم يزل .. كان قبيحا وشرسا وتدلى لسانه خارجا وسمع لهاثه .. نظر مشالـي بثبات وهـدوء واحس الارتياح .. الصدر الكبير المغطـى بالـدم تمدد اكثر .. تشبع منه تماما .. ابتسم باناه وثقه وارتفعت البندقية .. ارتجفت اذنا الكلب ولكنه لـم يتحرك .. ودمدم مشالي من بين اسنانه .

ــ اخيرا .. هو انـت .

تركزت عيناه على عينى الكلب الضخم المنوم .. المائل امامه بجرمه الهائل والذعر يحيله لجسم بلا حركة وعندما شعر مشالي بالانطفاء يسود عينى الكلب .. دوت الطلقة .. صرخ الكلب عاويا بعنف .. كز مشالي على شفتيه واطلق الطلقة الثانية .. ارتفـع الكلب عاليا .. واشـتعل الجو بالطلقات نافـذة في جسـد الكلب .. ارتفعت اشلاء الكلب وهبطت وانثال خيط من اللعـاب من بين شفتي مشالي .. كانت بندقيته قد فرغت .. واحس بالنشوة تخدره .. فجلس وتذكر فاطمة للحظة خاطفة .. سرت قشعريرة في جسده وحنين ، انتشاء غير مصدق واحساس باللذة ــ ولكنه لم يتحرك تطامل رأسـه واحس بالخدر يسلبه كل احساسه بجسده .. القى بندقيته باستسلام وانتظر « كان يعلم انه سيأتي.. سيأتي من هنا وانتظره باسـما وعيناه لا تتحولان عـن الطريق الذي يعلم يقينا انه سيقدم منه . ولـم يكذب حدسه وتعملق الشـكل الخرافي امامـه .. واحـس بالخدر يزداد والنشوة تتباعـد .. وتقابلت عيناهما . ثبتت العيـون متواجهة .. ونظر مشالي بتركيز تام في العينين الضيقتين الواثقتين الماثلتين امامه وكانت الطلقة مجهزة .. ولكن مشالي لم يخفض عينيه لم يفكر مطلقا في شيء .. انتظر .. حتى احس بالخدر يتخلله مـن جديد امتلأت احاسيسه بالتلاشي .. ارتعشت جفونه وخفتت عيناه وانطفأت ودوت الطلقة مجلجلة .. » .

١٩٧٧

□ القصة القصيرة بين الشعر والتجريد

□ دراسة نقدية في قصص لطفية الدليمي

عبدالحسين صنكور

اصدرت القاصة ((لطيفة الدليمي)) لحد الآن ثلاث مجموعات قصصية هي على التوالي : ((ممر الى احزان الرجال)) ١٩٦٩ ، ((البشارة)) ١٩٧٤ ، واخيرا ((التمثال)) ١٩٧٧ .

ونتيجة لشدة تعلق البعض في تحنيط هذا القاص او ذاك ضمن تلك المجموعة او ذلك التيار ، فان القاصة ((لطفية الدليمي)) لم تنج من دوائر هذا التحنيط ، خصوصا بعد صدور مجموعتها القصصية الاولى ، فالناقد ((فاضل ثامر)) في مقدمته لكتاب ((قصص عراقية معاصرة)) الصادر ١٩٧١ بغداد . تنبأ بميلاد ((اتجاه واقعي جديد)) بني على انقاض ((الاتجاه الواقعي الانتقادي)) وبموازاة ((بروز الاتجاهات التجريبية في القصة التي اقترنت بموقف ذاتي او هروبي او ميتافيزيقي)) ، وفي محاولة الناقد تعداد اسماء ممثلي هذا الاتجاه او التيار ، يورد اسم القاصة ((لطفية الدليمي)) ضمن اسمائهم .

ان قراءة نقدية ذكية لمجموعة «ممر الى احـــزان الرجال» توضح بطلان مثل هذه الدعوى خصوصا عندما يؤكد الناقد ان «الاسراف في الوصف النقلـي ، وضعف العناصرالشعرية والالتصاق احيانا بموقف متزمت» هي من السمات التي بقيت مرافقة لقصص هذا الاتجاه ، ان هذه السمات قد تكون حقيقة واقعة عند تطبيقها علـى قصص خضير عبد الامير غازي العبادي ، فهد الاسدي، عبد الرزاق المطلبي وغيرهم ، الا انها لا يمكن ان تكـــون احدى سمات قصص لطفية الدليمي ، خصوصا مجموعتها الاولى .

ان ما يميز قصص لطفية الدليمي ليس «ضعف العناصر الشعرية» او «الاسراف في الوصف النقلي» بل العكس هو الصحيح تماما حيث ان طغيان العناصـــر الشعرية ، خصوصا مسألة اعتمادها على المفردة الشعرية

اكثر من تنمية وتركيز احداث وشخصيات القصة ، اضافة «قلة الوصف النقلي» الى الدرجة التي تستحيل فيها القصة الى مجموعة تعميمات واحكام مطلقة تصل حد التجريد في اكثر من مرة ، وهذه باعتقادي اهم السمات والامراض بنفس الوقت التي حملتها قصص لطفية الدليمي منذ بذرتها الاولى ، حيث ان الناقد يستطيع وبسهولةان يتابع نمو هذه السمات/الامراض والتيوصلت حدا لا يصعب كشفه في مجموعتيها اللاحقتين : «البشارة» و «التمثال» .

ان التجريد وتعميم الافكار والمواقف ومحاولة الاستنباط القسري للقيم من بعض المواقف القصصية ، واستعمال المفردة الشعرية بشكل مسرف وبطريقة لا شعرية احيانا واقتسام الرجل والمراة لمعظم محاور القصص هو اهم ما يميز ادب «لطفية الدليمي» القصصي منذ بدايتها القصصية وحتى آخر عمل قصصي منشور لها ، وهذا ما سنحاول تبيانه عبر قراءة تحليلية لمجاميعها القصصية .

* * *

ممر الى احزان الرجال

في مجموعتها الاولى التي اصدرتها عام١٩٦٩حاولت القاصة ان تلج عالم القصة من بابه الاوسع : عالم العلاقات الانسانية عبر اطر وابعاد وزوايا نظر خاصة ، واجهدت والاقتصادي والنفسي ، ومحاولتها تنظير هذه العلاقات الانسانية عبر اطر وابعاد وزوايا نظر خاصة ، واجهدت نفسها في ان تكون مثل هذه التنظيرات نابعة من البناء القصصي نفسه وليست خارجة عنه او زائدة عليه ، وكي تحقق مثل هذا الامل : شرح المواقف والقيم والافكار عبر اتجاهات الشخصية وميولها وفاعليتها في صنع الحدث القصصي ، اقول : انها لجأت الى الشعر في تنفيذ ذلك الامل ، ذلك ان الشعر بما يحمله من طاقة تعبيرية شمولية ودقيقة بنفس الوقت ، يعطي لمستعمله او قارئه نافذة للنظر الى الاشياء بمنظار فلسفيمتعدد الاوجه ومتخصص بذات الوقت .

ان قارىء قصص «ممر الى احزان الرجال» يبهر عندما ينتهي من قراءة تلك الفقرة او تلك المجموعة من السطور ، ويتوقع انه سيجد شيئا ما فيما يقراه ، الا انه بعد ان ينتهي من قراءة القصة باكملها ، يجد ان القاصة لم تعطه شيئا يمسكه ما عدا ان تلك القصة باكملها ما هي الا مناجاة ذاتية بلغة شفافة لموقف حياتي بسيط اجهدت القاصة نفسها وموضوعها فوق طاقتها وطاقته كي تعطيه بعدا شموليا وفلسفيا عبر استعمالاتها الموفقة او غير الموفقة (احيانا) للمفردات والصور والتراكيب اللغوية الشعرية .

ان قصص «حدق .. اصمت .. قاتل»ص٤ و « في الاعالي تموت النسور »ص٤٣ و «المنخورون»ص٨١ و «الميلاد»ص١٠٥و «الحلم والاجتياح»ص٩٧و «سمفونية الرجل المسافر»ص١١٥ يمكن ان تكون امثلة تطبيقية لما ذهبت اليه .

في «حدق .. اصمت .. قاتل» استحضارات تاريخية «لهولوكو» و «الاسكندر» ومحاولة الربط بين مثل هذه الاستحضارات وبين واقع الامة العربية بعد نكسة الخامس من حزيران ١٩٦٧ ، بنفس الوقت اكدت القصة على حكمة : ان القتال الحقيقي هو قتال النفس ، ومحاولة اعطاء المراة فاعلية اكثر ، وتصويرها وكأنها اكثر ايجابية من الرجل الذي لم يستطع القيام بمهمة القتال الحقيقي الذي هو قتال النفس .

ان اللغة الشعرية مع الاستحضارات التاريخية كانت الادوات الرئيسة للقاصة في محاولتها اقناع القارىء بشمولية هذه القصة :

«يجرح جبين هولاكو المتعجرف ، فيخضب هامات النخيل وذيول الحملان الوديعة بدمه ، تتساقط هياكل السنين فيقدم لي عيني هولاكو وتتخضب كفي بحناء فارسية»ص٨

اما في قصة «في الاعالي تموت النسور» فان القاسم المشترك الجديد مع المفردة الشعرية في محاولة القاصة اقناع القارىء بشمولية حدث القصة هو : الرمز . وفي تقديري ان هذه المحاولة جاءت قاصرة ايضا لسبب بسيط هو ان عملية الربط بين النسر «ناهض» وعملية سرقة البطيخ ومقتل النسر وتفتيش السيارة وموقف الجنود ، جاءت كلها مفككة وغير ذات دلالة . والا ، فان الفتاة التي تقول لـ «ناهض» :

«اكره الرثاء .. لا ترثيني .. لا ترثي زمني المقتولعلى كفي كحمامة» ص٤٨

لا ادري ما هو الربط الحقيقي بينها وبين عملية سرقة البطيخ ؟ ثم ماذا تمثل هذه السرقة «رمزيا» ؟

ان الاجابة على ذلك قد تقودنا الى القول : ان مسألة سرقة البطيخ هي مقارنة لعملية قتل الجنود الحليقي الرؤوس ، واذا كانت المسألة بهذا الشكل فاعتقد انها

مقارنة بائسة ومن الصعب على القارىء ان يجد مثل هذه العلاقات : الجندي ـ البطيخ ـ السرقة ـ النسر ـ ومن ثم الموت .

ان التشبث بمهمة تفسير وتنظير العلاقات الانسانية عبر مواقف واتجاهات فلسفية ضمن القصة هو الذي قاد القاصة الى مثل هذه النتائج والتي يمكن ان نسميها التجريد .

ان شخصيات القصة تكون مجردة ، مسطحة ، عائمة ، بلا نكهة خاصة ، وهذا يبدو بشكل اوضح في قصة «حمورابي واشياء في الغربة» ص٥٧ .

ان موضوع هذه القصة بسيط جدا : هو حكاية انسان يعيش الغربة داخل وطنه . تأخذ القاصة هذه الفكرة وتبدء منها بنسيج عجيب من الاستعارات التأريخية : بابل ، الجياد العربية ، ارم ذات العماد ، حمورابي ، البغايا المقدسات . اما هذا الرجل فكل ما نعرفه عنه انه يحن الى «بابل العذراء» وانه «الرجل ذو الزمن القصير» .

ان التعميم والاطلاق عبر الاستعمال غير الموفق لذلك الخضم من الاستعارات التاريخية هو النتيجة او الحصيلة التي يحصل عليها القارىء بعد انتهائه من قراءة هذه القصة .

ان الاستعمال المجرد للاستعارة التاريخية مقطوعة عن جذرها الاجتماعي والاقتصادي والتاريخي ومحاولة زجها قسريا في ابعاد رمزية دون التخطيط الواعي لمهمتها داخل العمل القصصي تقود الى التخبط والتجريد ، والا ، ما هو وجه المقارنة بين حمورابي «الذي يعانق الصبايا اليانعات بيد ويسن القوانين ويختم باسمه المقدس باليد الاخرى .. يدوس موكبه جماجم العبيد من فارس وغير فارس» ص٥٨ ، وبين «الرجل ذو الزمن الصغير» الذي «لم يعد غريبا لكنه لن يصبح بدويا ايضا ، سيبقى البابلي العنيف ، ساكن الاقاليم المقاتلة والثائرة كل يوم» ص٦١ .

ان وجه العلاقة هو : لغوي او انشائي وليس فكري او فلسفي كما قد يتوهم القارىء عند قراءته الاولى للقصة .

ويتأكد هذا الوجه خلال القصص الاخرى مثلا «الرمال ترقص ايضا» ص٦٥ التي هي مجموعة علاقات هشةوغير واضحة بين امراة ورجل تستعمل فيها الاستعارة التاريخية ليس بمعناها الرمزي او الفكري بل بالمعنى الانشائي او اللغوي ، فرموز مثل : ثمود ، صالح ، عنترة ، سفينة نوح ، الربع الخالي ، ناقة دارة جلجل ، وغيرها هي مجموعة استعارات لجأت اليها الكاتبة في سبيل ايهام القارىء بشمولية القصة وعمقها ، الا انها جميعا لا تنفع بشيء بسبب كون الشخصيات التي تستخدم مثل هذه الاستعارات هي اساسا غائبة او غير حاضرة داخل العمل القصصي نفسه .

ان غياب الملامح المميزة لشخصيات القصة لا يؤدي الى ضعف القصة من حيث بنائها وموضوعها فقط بل يؤدي بالتأكيد ايضا الى اضعاف الدور الذي يمكن ان تنهض به الادوات الاخرى المتوفرة للكاتب والتي يستعملها في تعزيز ملامح عمله القصصي بشكل عام .

* * *

ان علاقة المراة بالرجل وعقدهما الاجتماعية ومشاكلهما السياسية هي المدخل الطبيعي المفضل لدى القاصة لطفية الدليمي في محاولتها تنظير الحياة الانسانية .

ان القارىء لقصصها لابد وان يجد هذا المحور : المراة / الرجل فاعلا ومؤثرا في البناء الشكلي والفكري للقصة عندها : انه النافذة التي من خلالها توجه القاصة اضواءها على مجموعات من الشرائح الاجتماعية المختلفة .

فمن الملاحظ ان الرجل / المراة في قصص هذه القاصة ، يتبادلان المواقع دائما ، فالرجل النسر والمراة الخائفة والرجل السلبي والمراة الايجابية دائما نماذج منظورة ومتحركة في قصص الكاتبة ، فضلا عن كونها نماذج متوقعة ونمطية ايضا .

ان نماذج المراة غالبا ما تكون امراة متعلمة او مثقفة وذات وعي اجتماعي ـ سياسي واضح والرجل غالبا ما يكون مسحوق ، منهزم سياسيا واجتماعيا ذو انتماء سابق مطارد بظل ذلك الانتماء . ففي قصة «ممر الى احزان الرجال» ص٧٥ تكون المراة هي الدافع الحقيقي لعودة الرجل المهزوم الى انتمائه والى مساهمته الجادة والواعية في حركة الجماهير . ان المراة في هذه القصة هي المكان الخصب والدافىء والامين لايواء رجل «كفاه هشتان بلا تصميم ، غير ملتزم .. كان واضحى اسطورة . باع التزامه ، اغرقه في خمرة رديئة يعب منها ليل نهار» ص٧٦ وعلى العكس من ذلك نجد ان المراة في قصة «في الاعالي تموت النسور» سلبية خائفة بل هي ميتة فعلا : «لكني ميتة فعلا ، ايها الرجل المستنسر» اموت كل يوم . . . ابحث في الداخل والخارج عن نفسي وعنك وعن الآخرين . . . تجلل راسي الخيبة ، افقد المثابرة ، وينكمش الريش ، يعود تحت جلدي .. لن اصلح رفيقة لنسر» ص٤٨ . وعلى العكس من هذين النموذجين نجد المراة في قصة «الطرقات الحزينة» ص٣٣ واقعية وذكية تعرف حدودها كامراة بنفس الوقت الذي تستطيع فيه ان تحدد منطق علاقتها بالرجل والذي يمثل في هذه القصة بصفات الرجل الشهواني الذي يبحث عن علاقات هشة وسريعة وغير مجدية ، بعيدة عن الالتزام الاجتماعي والاخلاقي الحقيقي الا ان واقعية المراة المرصودة في هذه القصة تقف دون عبثه وتتحدى غروره وشموخه الرجولي حيث يرحل الى مدينته البعيدة : «ادفن بقايا النتنة واتكور في حجر امي ... استجلب نقاء الطفولة» ص٤٠

* * *

ان ما اشرت اليه في قصص «ممر الى احزان الرجال» لا ينسينا ابدا ان قصة «احزان رجل نزف حريته» ص١٥ المنشورة ضمن قصص هذه المجموعة تشير وبوضوح الى ان القاصة استطاعت ان تضع قدما في مجال فن القصة القصيرة حيث ان القاصة استطاعت عبر قصتها « احزان رجل نزف حريته» ان تختار موضوعا اجتماعيا ذا نمط خاص وعبره رصدت بنجاح نموذجا انسانيا متفردا في وضعه الاجتماعي والنفسي ، ان وعي هذا النموذج للحرية كان واضحا عبر البناء القصصي وخلال نمو الحـــدث القصصي نفسه لذا جاءت اسئلته الفلسفية والفكرية عن الحرية .. والسياسة والحياة والموت نابعة عن تجربة شخصية فريدة وممتلئة وواضحة ، لذا كان هذا النموذج ــ السجين السياسي الذي اطلــق ســراحه «الآن» ، لا يستطيع ان يعتاد على الحياة الاجتماعية والسياسية الجديدة ولا يقدر ان يتكيف لها نفسيا :

« ــ الآن ــ مرة اخرى ماذا تفعل بهذه ــ الآن ــ الجديدة المليئة بالحرية والوعي والتفرد» ص١٨

* * *

البشارة

ان قضية الاعتماد على المفردة الشعرية دون التفكير بمدى فاعليتها في خلق جو قصصي معتمد على الحـــدث وعلى نمو الشخصية ادى بالقاصة لطفية الدليمي الى ان تقع في مجموعتها الثانية ــ البشارة ــ في ناصية التعميم والاطلاق والتجريد اكثر مما حصل في مجموعتها الاولى . ان قصص «تجاعيد زمن الاحياء» ص٥٦ و «الصلب في المدخل السابع» ص٦٧ و «المنحنيات» ص٦٣ و «السفر والشوق» ص٣٦ يمكن ان توضح ما ازعم به .

ففي قصة «تجاعيد زمن الاحياء» نلاحظ ان القاصة اعتمدت في روايتها لحدث القصة على كلمات عامة تحمل معنى الاطلاق والتجريد مثل : «يبدأ العالم» ، «قاع العالم» «الازمنة تتعبق في تجاعيد الوجه» ، «انحرافاتي الصغيرة نحو الاتجاهات المتقاطعة تؤرقني» ص٥٨ «التصــــوف المتوحد الهابط من قمم حيواتنا الحقيقية يشدني الـــى وجهك» ص٥٩ ، اضافة الى تركيزها على كلمات ذات دلالات خاصة في عالم التصوف مثل : «الحضور» «الغياب» «الزمن» والتي اخذت مداها الابعد في قصتها اللاحقـــة «الشهود والشهداء» في مجموعتها الثالثة ــ التمثال ــ والتي سنتكلم عنها لاحقا .

ان انعدام الحس المكاني والزماني للشخصية ــ عند القارىء ــ يبدو واضحا في هذه القصة او في قصـــــة «الصلب في المدخل السابع» حيث ان القارىء يستطيع ان يلاحظ وبسهولة ان هذا النمط من القصص هو نوع من القصص التي لا تنتمي الى مكان او تاريخ لانها تكون مزدحمة بالاشارات التي توحي بازمان وتواريخ واوطان متعددة . ان القارىء امام هذه الزحمة من الاشارات يفقد نكهة الاحساس بأي منها .

قد يكون عذر القاصة ان هذه الازمان والتواريخ والاوطان متشابهة بهمومها ومتشابهة بمشكلات النضال والمجتمع فيها ، الا ان عنصر التفرد يبقى وتبقى معـــه الخصوصية في النضال والهموم ذات اثر كبير في تعميق احساس القارىء بقيمة هذه المشكلات ناهيك عن تأكيد قيمة العمل الابداعي نفسه من الناحية الفنية في نفس القارىء .

كذلك فان قصة «السفر والاشواق» ص٣٦ هي مثال آخر لنموذج التعميم والاطلاق والتجريد ، حيث نلاحظ ان لغة القاصة اخذت تفقد ــ بعض الشيء ــ حتى سحرها الشعري وذلك باعتمادها على صيغ وتراكيب لغوية لا نستطيع ان نعطي لها اسما او تفسيرا مثلا : «من بـــين المسافات المتخاصمة والمسافات المتحابه كان يكتب لي عن الشوق ورائحة السفر» او «وفي بعض الاحايين حبا غير شرعي يزاحم ارتعاشة الشوق الى معاشرة الوطن» ص٣٧ . او عندما تخاطب المراة الرجل بقولها : «انت تجيـــد اغتراف الصداقة دون اللجوء الى اثارة قلق اللغة» ص٤٠ .

اترك هذه الاقتباسات ــ ودون شك هناك الكثير غيرها ــ دون تعليق لانني اعتقد ان القارىء الذكي يستطيع ان يكتشف وبسهولة اية نوعية من التراكيب اللغوية هي ويستطيع الاجابة ايضا اكانت تصلح لان تكون نموذجا للغة قصصية متميزة ام لا ؟ !

* * *

في مجموعة «البشارة» لم تزل القاصة «لطفـــية الدليمي» تمارس اختيار موضوعها السابق وهو علاقة المراة بالرجل او بالعكس وهذا يتوضح في قصص مثـــل «تفصيلات عن مسرحية لن تتم» ص٥ و «القمر والنافذة» ص٢٩ ، او موضوعها المفضل الآخر وهو وضعية الرجل السياسي المنهزم والذي فقد التزامه وتنصل لكل قيمه ومبادئه بحكم ظروف ذاتية او موضوعية هو يخلقها كي يبرر مثل هذا الانهزام كما في قصة «وان تذوقوا مرارة الحنظل» ص١٥ .

ففي قصة «تفصيلات عن مسرحية لن تتم» : س : امراة عانس عاشت تجربة جنسية صعبة عندما كانت في عمر خمسة عشر سنة ، ن : امراة مشاعة لكل الرجال حيث تقول : «ليحضروا جيشا من الرجال .. ان هذا يسعدني كثيرا» ص١٤ ، هـ : امراة اكثر وعيا من «ن» و «س» فهي تعرف ماذا يريد الرجل وكيف تستطيع ان ترضيه بنفس القدر الذي ترغب فيه ان لا تكون مباحة

لانها تبذل جهدا « قد يكون مميتا » لاخفاء الخرائط السرية المرسومة على جسدها عن عينيه . ان التشكيلة التي قدمت بها هذه الشخصيات هي تشكيلة تجريدية على حدة بنفس القدر الذي لا يستطيع فيه ان يميز وبدقة المشاهد او القارىء لا يستطيع ان يفرز ابعاد كل شخصية على حده بنفس القدر الذي لا يستطيع فيه ان يميز وبدقة الخطوط التفصيلية لبناء هذه الشخصية او تلك . ان منطق التداخل الحاصل في بناء هذه الشخصيات يعود اولا الى طبيعة المشكلات المشتركة التي تواجهن وثانيا الى طبيعة اللغة المستعملة في وصف هذه المشكلات وكيفية تفسيرها . ان لغة القاصة في هذه القصة كما في غيرها من القصص الاخرى تلجأ الى الطريق الملتوي او الصعب وغير الواضح في وصف حركة الشخصية ومشاعرها وطريقة اشتراكها في صنع الحدث ، مما يؤدي الى ضياع فرصة نادرة وثمينة تحصل عليها القاصة في تأسيس شخصية قصصية متميزة .

ان الاستعمال الانشائي للغة عند هذه الكاتبة قادها الى مزالق خطرة في عملية البناء الدرامي للقصة حيث نلاحظ ان القصة عندها تتحول احيانا الى موضوع انشائي مدرسي كما في قصة «السقوط ضمن دائرة الضوء» ص٤٤ ، او الى ضعف واضح في تركيب الحدث القصصي كما في قصة «الطيارة الورقية» ص٥٠ التي حاولت فيها القاصة ان تربط بين الواقع الاقطاعي والنضال السياسي الذي كان يقوده المناضلون في الريف من خلال تداعيات صبية تلعب بطياراتها الورقية الملونة ، ان شفافية هذا الموضوع وجماله وقدرته الكبيرة على الايحاء قد اجهضت عبر الاستعمالات الشعرية القسرية للغة وعبر التكوينات الانشائية اللاشعرية للغة ايضا مما ادى الى انهاك القصة وفشلها في التعبير عن موضوعها المختار الجميل .

لنقرأ هذا الحوار في صفحة (٥٢) وليحكم القارىء مدى صحة ما نزعم به .

يقول الرجل : «اراك امامي جسرا للاحزان» ، تقول المراة : الصبية : «اعدت اكتشاف الامسية المسروقة في بهجة عمري الاول ، وقرات مع القمر الدعوة للصحو» ، يقول الرجل : «وبعد» ، تقول المراة «عدت اليك امراة مهمومة وعلى شفتي بقايا امسية ريفية» .

لا اريد ايضا ان اعلق على هذه الطريقة في الحوار بل فقط اريد ان اسال : اية امراة (كونية) هذه التي تتحدث عن «بقايا الاماسي الريفية على الشفاه» وعن «اكتشاف الاماسي المسروقة» ، سؤال اعتقد ان مسؤولية الاجابة عليه تقع على القاصة وليس الناقد ؟ .

* * *

التمثال

ان الحديث عن اغراق اللغة القصصية بالشعر وبروزه بشكل مؤثر على حيوية الحدث ديمومة الشخصية بشكل سلبي ، يؤكد من خلال قراءة المجموعة الثالثة للقاصة لطفية الدليمي الموسومة « التمثال » .

ان محاولتها في الاستفادة من الطاقة التعبيرية للمفردة الشعرية وتأثيرها على القارىء عند وصفها لحالات شخصيات قصصها واهتمامها بهذه الناحية دون اعطاء مسألة قدرة هذه المفردة على التعبير عن الموقف الحياتي والنفسي للشخصية اهمية اكبر ، تبرز بشكل واضح في القصة الاولى من المجموعة والتي بعنوان «امتياز تنوء به الروح» والتي حاول القاص «موسى كريدي» في مقدمته لكتاب «قصص مختارة من ادبنا القومي الاشتراكي» الصادر سنة ١٩٧٧ بغداد ان يقارنها مع قصة جمعة اللامي «التستري» المنشورة ضمن نفس مجموعة المختارات المشار اليها اعلاه ، والذي اعتقد ان عملية المقارنة هذه غير دقيقة على الرغم من وجود بعض التشابه بين شخصيتي القصتين ، لان هذه القصة ــ اي قصة لطفية الدليمي ــ لم تعتمد التخطيط الواعي لشخصياتها ، كما يبدو من سير احداث القصة ، انها لم تكن نابعة عن تجربة واضحة الحدود ، لذا جاءت مجرد تقنية شكلية تعتمد اللغة اساسا كستار لتغطية عيوب بناء شخصياتها .

ان الرجل المريض ــ في القصة ــ والذي يدور ويدور باحثا عن معالج له والذي يجد ملاذه الاخير في قريته القديمة ، شخصية سلبية تماما تحاول ان تجد لامراضها علاجا بنفس الوقت الذي تصر فيه على ان لا وجود حقيقي لمثل هذا العلاج ، على العكس من شخصية «التستري» التي هي شخصية فاعلة وايجابية وذات فعل مؤثر في مساحة القصة بالمعنى الاجتماعي .

ان لجوء القاصة ــ هنا ــ الى الاهتمام باللغة دون المعالجات الفنية الاخرى الخاصة بفن القصة ، ناتج عن عدم نضوج او تكامل الحدث القصصي لذا كانت تكرر اكثر من حادثة بشكل او بأخر ، مثلا ــ مسألة البحث عن طبيب ــ ولعل القاصة تبرر ذلك ، بانها كانت تحاول ان تعطي القارىء احساسا بحدةالازمة النفسية التي تعاني منها هذه الشخصية ممثلة ببعدها الاجتماعي ، الا ان هذا التبرير ــ كما اعتقد ــ لا يمتلك اسسا واضحة يمكن ان يستند عليها امام التساؤل التالي : اما كان ان يعمق احساس القارىء بأزمة هذه الشخصية ببعدهاالاجتماعي، عبر تنوع الحدث القصصي وخلق مجالات اخرى يمكن ان تضيف وتؤكد مثل هذا الاحساس؟ اعتقد ان هذا السؤال يمتلك مشروعيته خصوصا اذا علمنا ان مثل هذا التكرار في الحدث القصصي ، كان ممتلئا بزيادات واستطرادات لغوية غير ذات اهمية .

ان ما يؤكد ما ذهبت اليه بان هذه القصة لم تكن نابعة عن تجربة واضحة الحدود وان حدثها القصصي غير ناضج وغير مكتمل ، بشكل قاطع ، هو الطريقة التي قلبت فيها فكرة القصةراسا على عقب ، فلقد نشرتهذه القصة لاول مرة في مجلة «آفاق عربية» العدد الرابع ، كانون الاول سنة ١٩٧٥ص٦١ ثم اعيد نشرها ضمن «قصص مختارة من ادبنا القومي الاشتراكي » ص٣٤٦ بنفس الفكرة ودون اية اضافة ، الا ان القارىء لمجموعة«التمثال» يفاجىء بهذه القصة وقد غيرت فكرتها وغير بطلها السلبي الى رجل ايجابي عرف طريقه وعرف علاجه وعرف انه بالامل يمكن ان يعيش ، حيث ان القصة بشكلها المنشور في المكانين السابقين ــ قبل المجموعة ــ كان البطل ينهي حواره وينهي القصة بالكلمات التالية:«ولكن فات الاوان» مما يدل يأسه وقنوطه وعدم تعلقه بالحياة ، الا ان القارىء يفاجىء باضافة اخرى بقولها «صادق» ــ شخصية ثانوية في القصة ــ هي : «لم يفت الاوان بعد» مما يوحي الى القارىء ان شخصية القصة ، المضطربة ، المنهزمة ، المريضة القانطة اليائسة قد غيرت بفعل السحر الذي قاله «صادق» .

ان هذه الطريقة في تغيير العمل الابداعي ومراجعته تبدو بتقديري غير محظوظة خصوصا اذا قورنت مثلا بمراجعات عديدة قام بها شعراء وقصاصون لاعمالهم الابداعية ، وقريب من الذهن ما فعله «محمد خضير» بقصته «منزل النساء» التي نشرها بشكل في مجلة«المجلة» المصرية عام ١٩٧٠ وبشكل آخر في مجموعته الثانية الجديدة «في درجة ٤٥ مئوي» ، والذي اعتقده ان اية مقارنة بين المراجعتين تبين بشكل واضح كيف يمكن ان تكون المراجعة هدما للعمل الابداعي وتفتيتا لفكرته وموضوعه وبنائه ، وكيف يمكن ، بنفس الوقت ان يكون اعادة بناء وتجديد واضافة نوعية وقيمة حيوية تعطي للعمل الابداعي شروطا ابداعية اخرى ودما نقيا ونفسا طاهرا يحمل النكهة الاصلية ويزكيها .

* * *

ان اعتماد القاصة على لغة الشعر دون محاولتها رصد الحدث القصصي وتنميته بما يخدم البناء القصصي بشكل عام ويعمقوعي القارىء بالمواقفالفكرية والحياتية والنفسية لشخصيات القصص ، قاد القاصة في مجموعتها الثالثة الى السقوط في ناحية المواضيع الانشائية المدرسية والخواطر اليومية والمناجاة الذاتية . أن ظواهر الاطلاق والتعميم والتجريد تبرز بشكل يدعو للتساؤل والاستفسار في قصص هذه المجموعة جميعها ، كما ان ضعف القصة في توليد احساس زماني ومكاني لدى القارىء ، والقفز فوق المعطيات التاريخية اللازمة لبناء الشخصية القصصية ، كلها ، سمات بارزة لا يصعب كشفها في قصص المجموعة ، اضافة لذلك ، نلاحظ ــ وبأسف ــ ان مواضيع قصص هذه المجموعة ايضا لم تخرج لا من حيث المعالجة ولا من حيث المضمون عن الاجترار المتلاحق لموضوعة علاقة المرأة/الرجل ، وعلاقات النماذج المنسحقة والمهزومة اجتماعيا وسياسيا .

ان قصص مثل «التمثال»ص٢٨ و «عمران والصيف» ص٤٠ و «تجيء وسامك جرح»ص٤٩و«الوجه العربي»ص٥٧ و «الصرخة»ص٦٦ و «شجرة الغرب الفضية » و «تأملات في سيرة خاصة» ص٩٦ تمثل صيغا تطبيقية متقدمة لما نذهب اليه .

ففي قصة «التمثال» نلاحظ حوارا مكررا بين رجل وامرأة تحب التماثيل وتكره الحرب وتريد ان تضاجع وهذا كل املها بينما الرجل على العكس منها ، رجل يحب الناس ، حيوي يريد ان يقاتل ، وتنتهي القصة برفض الرجل لتلك المراة واخذه بندقية اثرية هي جزء من تحف هذه المراة . ان رصد القاصة لهاتين الشخصيتين جاء مبتسرا وساعد في ذلك لغة الحوار الشعرية التي كانت تعطي للشخصيتين سمات لا تاريخية ، اي ان الشخصية تكون فاقدة لفعلها القصصي ضمن مساحة القصة وبالتالي تصبح مجرد كلمات وكلمات مترابطة بنسق شعري قد يخدم ما هو شعر ، الا انه لا يمكن ان يخدم بناء القصة وتركيب شخصياتها واحداثها .

كذلك فان قصة «عمران والصيف» هي اقرب الى الموضوع الانشائي المدرسي فهي عبارة عن مقارنة بين حالة الفلاح «عمران» وزوجته في ظل الاقطاع والانظمة الجائرة : « كوارات الطين في بيوت الفلاحين لا تدخلها حبة قمح ولا حفنة دقيق ، والفيران ماتت منذ زمن بعيد » ص٤٤ ، وبين حالتهما في ظل الثورة : «اتى الرجال المجنحون بالثورة ... عمران الشمس تعلو والبيادر تعلو .. اما استرحت ؟ عمران يمسك مقود الحاصدة ويمضي باتجاه الشمس»ص٤٨ . بنفس الاتجاه فان قصة «تجيء وسامك جرح» والتي كان مقدرا لها ان تمتلك ناحية الفن القصصي بشروطه المعروفة حيث ان هذه القصة كانت مليئة بالاحداث وذات شخصية مركزية صانعة لهذه الاحداث، كان يمكن للقاصة ان تستثمرها في بناء قصة ذات بناء درامي متصاعد ، الا ان اعتمادها الانشاء والمفردة الشعرية في غير محلهما ، افسد القصة وخلخل بناءها وافقدها اهمية شخصياتها المركزية لنقرأ مثل هذه السطور : «الامل عبر انتكاسات التاريخ يصبح تميمة الخلود وصوت الغد»ص٥١ ، هذه حكمة ضمن وصفالقاصة لنزيفجرح البطل في ساقه ، او قولها في وصف الراعي في الصحراء : «متكيء على اكتاف السكون المسائي»ص٥٤ ، او نهاية القصة التي يمكن ان يقال عنها انها انشائية وتقليدية ايضا : «تجيء انت .. تجيء وسامك جرح قديم ، دمك البشارة ، وعشقك وطن ، صوتك غد اخضر» . مع هذا يمكن القول ان تقطيع القصة الى مقاطع كان ذكيا وموفقا.

اما قصة «الوجه العربي» فهي تستند على رموز شعرية مستهلكة ، هي المراة التي تولد ، والصحراء التي تحبها ، والماء الذي تريد ان تطفأ به ضمئها ووليدها الذي يحل مشكلتها ويطرد الصحراء الفازية المعادية . ان هـــذه الرموز كثيرا ما استعملت في الشعر العربي وخصوصا في القطر العراقي من قبل شعراء كثيرين حتى استنزفت فلا ادري كيف يمكن ان يكون صداها وتأثيرها عبر نثر قصصي؟ اعتقد ان هذا الصدى والاثر لا يتعدى كونه لفظيا او انشائيا لانه يفقد الشخصية القصصية حرارتها ويميع الحدث القصصي باستعارات بلاغية قد لا تخدم الحدث القصصي بقدر ما تتعارض معه .

كذلك فان قصة «الصرخة» تعالج موضوعا مجترا هـــو علاقة المراة بالرجل ، العمل ، البيت ، التحرر والدعوة الى الفعل . ان صفة الاطلاق وعدم وجود ساحة زمانية ومكانية محددة افقد القصة ملامحها ، وجعل الموقف الحياتي والفكري والنفسي للشخصية لا يساوي الفعل القصصي المتوفر . وهذا ينسحب ايضا بشكل واضح على قصة «شجرة الغرب الفضية» حيث نجد المراة وعلاقتها بالمجتمع حيث ان استعمال القاصة للرمز – في هـــذه القصة – جاء مرتبكا : ان القارىء يستطيع ان يكتشف بسهولة ان القمر هو رمز الخلاص الاجتماعي للمرأة وان الام هي رمز الاثم المشارك في التواطىء على الرغم من علمه، اضافة لذلك كله فان لغة التراكيب الشعرية القسرية ما زالت تشغل حيزا كبيرا في ساحة العمل القصصي ، لنقرا مثلا : «عدوت الى شجرة الغرب ، وفي الطريق التقيت الوطن ، وعلى كتفيه بكيت»ص٨٥ .

او كلام الام الموجه الى ابنتها : «يا لهفي عليك يا نجمة تضيع في لظى الحروب»ص٨٠ او : «من بعيد اتيت اجر خطاي اليك يا وطني ... آه ... لو احدثك عـن كثافة حزني»ص٧٥ .

❋ ❋ ❋

ان احساس القاصة «لطفية الدليمي» الشعري للمفردة هو الذي قادها ان تنحو منحى صوفيا ليس على مستوى اللغة القصصية بل على مستوى الفعل القصصي والشخصية القصصية وبناء القصة العام ، وهذا مـــا سنحاول ان نكتشفه تحليليا عبر قصة «الشــــهود والشهداء»ص١١٣ .

الفنان «شاكر حسن آل سعيد» قد شخص في تقديمه للقصة عند نشرها لاول مرة في مجلة «آفاق عربية» (العدد السابع ، السنة الثانية آذار ١٩٧٧) ان الشعر هو «لب اللغة بلا منازع» و «اننا احيانا ، عند اعمال فنية تتأمل الشخصية الانسانية فتمنحها بعدا جديدا لا قبل للتاريخ به ، فهي تحرره من سياق «الحدث» لتسمو به في فضاء «الامكان» وهي تحطم من حوله «القالب» لكي تقترحه كـ «لب» ومن اهم هذه الاعمال : الشعر» ولقد سمى الفنان هذه القصة صراحة بـ «الاقصوصة–الشعر» وهذا يتفق الى حد بعيد مع ما ذهبنا اليه في اعتماد القاصة على طاقة اللغة الشعرية في تعاملها مع الحدث او مـــع الشخصية القصصية ، ولهذا وجدناها لجأت اخيرا الى ما يتناسب فعلا وهذه الطاقة الا وهو موضوع استشهاد «الحسين بن منصور الحلاج» الا ان سمة الشعر بقيت هي الغالبة مما ادى الى اخلال كبير في شروط فن القصة القصيرة .

ان الشخصيتين الموضوعتين «سلمى» و«ابن عباس» هما انعكاسا وليس اضافة لشخصية «الحلاج» وشخصية تلميذه ومريده «الشبلي» حيث ان «سلمى» تمثل قـــوة الفعل والتي مثلها الحلاج في الاعلان عن دعوته والاجهار بها ، بينما يمثل «ابن عباس» الموقف السلبي الذي مثله على المستوى التاريخي «الشبلي» في تقيته لاولي الامر الذين امروا برجم « الحلاج » والاعلان بكفره ومن ثم اعدامــه .

❋ ❋ ❋

القطاف :

في هذه القصة التي نشرتها الكاتبة في ملحق جريدة الثورة الاسبوعي بتاريخ ١٩٧٨/١٠/ ، استطاعت القاصة ان تتخلص من الكثير من الاستطالات والتعابير اللغـــوية الزائدة وقللت الى حد بعيد من اعتمادها على الشعر . الا انها بنفس الوقت اختارت تقسيما تقليديا او مدرسيا لمفهوم القصة من حيث تقسيمها القصة الى العرض ، النمو ، ثم النهاية لكن عملية الربط بين هذه الوحدات الثلاث جاءت غير مقنعة ، مثلا : الطريقة التي تزوجت فيها : «منيرة» من الاقطاعي «ابو حسيب» ثم مسألة اصرار «منيرة» على البقاء مع هذا الشيخ على الرغم من تلميح القاصة لاكثر من مرة بان ظرفا موضوعيا جديدا قد برز بعد التغيير الحاصل في الملكية الزراعية ، ناهيك عن اسهام حبيبها القديم «جميل» في هذا التغيير ، كذلك فان عملية الربط بين «ابو حسيب» من فوق فرسه واصابته بعاهة في رجله حالت دون استمراره في الاشراف على ادارة اعماله الزراعية وحالت دون ممارسته حياته الزوجية بشكل طبيعي ، وبين سماع الفرس لاصوات المكـــائن الزراعية وآلات الحصاد والحراثة ، كل ذلك الربط ، كما يبدو ايضا غير مقنع للقارىء ، اضافة لذلك ان القاصة حاولت ان توحي الى القارىء ان الفرس في القصة قد تحمل معنى رمزيا معادلا رمزيا مساويا لـ «منيرة» وذلك عبر مناجاة «منيرة» للفرس :

« اقتربت منها منيرة وفكت اللجام تاركة اياهـا

طليقة داخل الاسطبل وتمتمت : كم سيطول حبسك»

ان هذا الربط بين عجز «ابو حسيب» عن ممارسة حياته الزوجية وعدم مقدرته ركوب الفرس ، بقدر ما كان يحمل معنى التفسير الرمزي ، الا انه جاء بنفس الوقت ربطا ذهنيا خارجا عن بناء الشخصية وتكوينها النفسي، لان «ابو حسيب» الذي «اصبح عاجزا عن امتطاء صهوتها ــ الفرس ــ بعد حادث سقوطه» كان «يمنع فرسه منذ عام ونصف من العدو في الحقول ويحجب عنها ذكور الخيل ، يلجمها ويزيد احكام قيودها ، فتظل تصهل وتحمحم» ، كان «ابو حسيب» يمارس عملية المنع ذاتها مع «منيرة» ، الا ان «منيرة» لم تنتقم لهذه العملية حتى عندما طرح عليها «جميل» مسألة عودة علاقتهما قالت له : «جميل .. رغم كل هذا فان عمك الان نصف مقعد ، وانا ارعاه رأفة به ولانه يحبني وما أساء الي بشيء الا لفرط حبه لي ، وليس هينا علي خذلانه» ، نلاحظ بنفس الوقت ، ان الفرس ساهمت في عملية موت «ابو حسيب» عبر ضياع صرخات استغاثته في اشتداد صهيل الفرس التي «وقفت تلوب وتمد اليه براسها وعندما عجزت عن فهم ما يجري له ، وراته يفتح فمه ويرفع يديه انطلقت تعدو صوب الحقول وتصهل من جديد» .

عبر هذه القراءة التحليلية للقصة نلاحظ ضعف الترابط بين المعادلات الرمزية التي حاولت القاصة خلقها ، اضافة الى الضعف في الترابط بين وحدات القصة بمفهومها التقليدي . ومما يؤكد ذلك وجود زوائد في البناء القصصي جاءت عبر شخصيات ثانوية حيث ان علاقة هذه الشخصيات مثل : «سعد» و «حسيب» اولاد «ابو حسيب» مع «منيرة» و «جميل» جاءت مبتورة وغير مبررة وحتى غير معقولة ، والا كيف يمكن للقارىء ان يتصور ان ابنا اصغر او اكبر يتحدث مع زوجة ابيه الصغيرة والجميلة بطريقة «النكتة» عن امه التي لا تزال على قيد الحياة خصوصا وان القارىء لا يعرف شيئا عن هؤلاء الاولاد او الام الكبيرة سابقا سوى هذه الاشارة ؟

اعتقد ان مثل هذا الاستغراب يمتلك مبرراته الموضوعية عبر علاقات مجتمعنا الاجتماعية وخصوصا العائلية منها . ان شرف قصة «القطاف» جاء عبر استطاعة القاصة التخلص والى حد كبير يدعو الى التفاؤل، من الاعتكاز على المفردة الشعرية في بناء شخصيات قصصها ، وهذا بتقديري تحول نوعي يسجل لصالح أدب «لطفية الدليمي» القصصي .

موسم الصمت :

(مجلة الاقلام / العدد الاول / السنة الرابعة عشرة/تشرين اول ١٩٧٨ ص٥٣ ــ ٦٠

ان «موسم الصمت» بقدر ما تؤكد ما ذهبنا اليه عبر هذه الدراسة حول الاعتماد المطلق على المفردة الشعرية في بناء القصة وشخصياتها ، فانها بنفس الوقت تؤكد التفاؤل الذي اشرنا اليه في حديثنا عن قصة «القطاف» ومما يؤكد هذا التفاؤل ايضا هو ان القاصة نفسها قالت صراحة ان ما تكتبه في هذه المرة هو ليس القصة القصيرة او الخاطرة ، فهي لم تكتب «تحت اي من تلك العناوين» لقد رسمت على الورق ما توارد عليها ، وهذا بتقديري اعتراف نبيل وحساسية جميلة من الكاتبة ازاء ما تكتبه ان «موسم الصمت» كما قالت الكاتبة ، جاءت خليطا من القصيدة والخاطرة والقصة ، والذي اعتقده ان مهمة الناقد هنا هي وضع الفوارز بين هده الاشكال الادبية لكي تستطيع الكاتبة ــ ان رغبت ــ تأثيث الشكل الذي ترغب في تأثيثه .

ان ما يمكن فعله في هذا المجال هو ليس وضع مساطر ومقاييس بل هو محاولة للكشف التقريبي عن هذه الاشكال عبر الاستناد الى ما هو معروف من اسس نقدية، لذا يمكن القول ان «موسم الصمت» تبدأ بخاطرة انشائية ــ ان جاز التعبير ــ يختلط فيها الشعر بالقصة الا انها كوحدة ادبية منفصلة تأخذ اسم الخاطرة . اما مقطع «مجالسة الوطن» فهو قصيدة شعرية تختلط فيها الاوزان الا انها تبقى ذات لغة شفافة ، موحية ومعبرة عن حالة عشق صوفي . وتنتهي بحوار ينعدم فيه الجو الدرامي ، الا ان الحس الشعري الغنائي يبقى صافيا وناصعا :

«نصمت تجتمع الوردة في الكفين تنتشر الدنيا في الكفين ، يأخذنا البعد الى اقليم الكلمات ، النجوى وابكي ، تبكين نقتسم الراحة والاحزان»

اما «حال الاقتراب» فهذا مقطع محير في «موسم الصمت» ، اذ ان بدايته ترجع القارىء الى ما هو خاطرة ادبية مكتوبة بلغة شعرية تستمد روحها الشعرية من اعتمادها على المفردة الصوفية وعلى الطريقة الصوفية في بناء الحوار والاندماج الحقيقي بالطبيعة ، لينتهي بلغة قصصية متميزة استطاعت القاصة خلالها ان تعطي القارىء اشارة الى حساسيتها الجميلة في استثمار عناصر الطبيعة لصالح العمل القصصي . تبدأ هذه الحساسية الجميلة للطبيعة والطفولة من «التقاء الصبية بالنهـر» لتستمر في المقطع الرابع «احوال المشاهدة الاولى» الذي يمثل نضجا قصصيا متقدما بالنسبة الى قصص الكاتبة ان الجزء الاخير من «حال الاقتراب» مع «احوال المشاهدة الاولى» يشكل وعياً متقدما لطبيعة فن القصة القصيرة ونموذجا مؤشرا في هذا المجال ان عالما طفوليا يفاجىء به القارىء .. عالما سحريا يملأ القارىء بأحاسيس واجواء قصصية فريدة ، تشعل فيه جذور طفولته الاولى بأحلامها ولعبها وخرافاتها واساطيرها .

على العكس من ذلك نجد ان القاصة ترجع الـى خليطها المعتاد وغير المركب في «حال الخوف» و «حال الشوق» و «تقويم مقترح للعشاق» التي يختلط فيها الشعر بالخاطرة الا انها تبقى «احوال» بعيدة عن القصة .

* * *

خاتمـــــة :

ان «موسم الصمت» باعتبارها آخر عمل ادبـي تنشره الكاتبة ، يمثل ــ بتقديرنا ــ الحالة الابداعية لهذه الكاتبة ، فهو بقدر ما يؤكد الخوف على مستقبل القاصة من حيث انسياقها مع ما يشاء لها «الصوت المبجل» ان تكتب ، كما تقول في مقدمتها لـ «موسم الصمت» فانها تؤشر ايضا ان هذه الكاتبة ذات قدرة وموهبة لا شك فيها في مجال الفن القصصي الا انها تفسد هذه الموهبة وتلك القدرة بعدم تشذيبها لاعمالها الادبية بما ينسجم وطبيعة فن القصة القصيرة نفسه .

ان ما ينهمر «كالمطر الناعم فوق حقل الروح» كما تقول الكاتبة عن طبيعة كتابتها ، عليه ان يتوافق مـع شروط الفن القصصي الابداعـية باعتبـارها تمثـل اداة ووسيلة لهذا الفن الابداعي الجميل .

في العدد القادم

رواية وليام ساروريان

النمـر

ترجمة : عادل عبدالجبار



خضـــرة ودم لايضـــيع

يوسف خضرة

كان جسده ينز عرقا ساخنا ، والطائرة ترتفع عن ارض المطار ، والبنايات تزداد اقترابا والتصاقا بعضها ببعض . اراح رأسه على المقعد ، وهدير المحركات يخلخل اعماقه برتابته ... ادار عينيه الى جاره الذي استلقى فوق مقعده منذ اللحظة الاولى ، فوجده نائما ، فكر ان يفعل ذلك ، اغمض عينيـــه ، لــكن خضره انتصبت في ذاكرته كرمح (مازالت تحبك .. ذاك مؤكد) خيل اليه انه ابتسم ، فتح عينيه ، وحدق في الصحراء التي تترامى اطرافها للبعيد (ثلاثة أعوام .. العرق والحر والغبار.. والموت في داخلك ينمو ... لماذا ؟ وخضرة يا عواد ... كيف هانت) ، رفع يده وضغط عينيه بسبابته وابهامه، فتح جريدة في حضنه ، وهو يفكر باسكات حنينه الربيعي الى امه (أحلفك يا ابني بتربـــة أبيـــك ، وبخضرة بنت الشيخ كنعان ... أن تعود لي) ، قــراه في الصفحــة الاولى ــ الضفة الغربية وقطاع غزة أراض اســرائيلية محررة ــ .. ود لو يقهقه بصوت عال يزلزل الفضاء الذي يسبح فيه ، لكنه شعر بغثيان مفاجيء وحموضة خفيفة تصعد من احشائه الى حلقه ، ثم تذكر رسالة صديقه

النابلسي ـ اكتب لي ، فعنواني : اسرائيل : نابلس ـ ، ازداد شعوره بالغثيان واحس برغبة قوية في التقيوء ... سمع ضحكة قوية في جانبه ، التفت فجاة ، كان الرجل والمراة على يساره يتهامسان ، وراساهما متلامسان ... عندما اقتربت شفتاه بحذر من خد خضرة المتورد ، جفلت كمهرة ، وقالت بعفوية :

ـ لا يا عواد ... عيب .

قال بحرارة .

ـ احبك ... وانت تعرفين .

قرصته في اذنه ، وهي تقول

ـ قم يا عواد ... تاخرنا .

رفع جسده عن المقعد ، ثم انتبه ان شخصا اخر يغفو في جانبه ، فأحس بحرقة قوية في داخله ، وكآبة كثيفة تغطي روحه ... ضغط راسه بين راحتيه ، ثم اراحه على المقعد ، واسترخت عضلات جسده دفعة واحدة ، بعد ان تزوبعت في نفسه رغبة قوية للبكاء ... (خضرة تبكي بحرارة كل مساء ، منذ أن اصبحت دورية الجنود الاسرائيليين عادة يومية في القرية ، لكنها تغمض عينيها كثيرا ، وتحلم) ، اغمض عينيه ، وفكر أن يحلم بشيء ما ، قال لها ليلة رحيله .

ـ اعاهدك قدام ربنا ان ...

قالت بحزم :

ـ لا ترحل يا عواد ...

اجاب بغضب

ـ واموت هنـا ؟

ـ أحسن من الغربـة ...

كان شخير جاره الرتيب ، يخلخل شيئا في صدره ، رغب في ايقاظه ، ثم قتل رغبتـه بـدون سبب ، كانت خضرة تقول دائمـا :

ـ عندما تشخر ، سأدلق على وجهك سطل ماء .

زفر زفرة قوية وحارة (لماذا فعلتها يا عواد ، لماذا) قالت المضيفه :

ـ اربطوا الاحزمـه

وقالت ايضا :

ـ سنهبط بعد قليل .

استيقظ جسده دفعة واحدة ، واخـذت عيناه تبحثان في المدى الواسع عن « براكية » صغيرة في المخيم الكبير ، (خضرة بالتأكيد لا تعرف البراكيات) ، أستقرت عيناه على بقع صغيرة متوهجة (وهي بالتأكيد لا تعرف ازيز الطلقات ، لكنني سأحكي لها كل شيء بالتفصيل) ، مد يده بورقة ناعمة الى جبهته ، ومسح قطرات العرق التي انتشرت بدون ترتيب ، (سأقول لها كيف كانت الرصاصة تئز حين تمر قريبة من الجسد ، وكيف كانت القذيفة تصفر وهي في الافق) ، خيل اليه ان عينيه امسكتا بالشارع الترابي المألوف ، الذي يتوسط صفين متوازيين من البراكيات (عندما اصيب قاهر ركضت اليه ، احسست انني طائر متعب ... وكان الرصاص يحاصر عمري ثانية بثانية ... كنت مقهورا يا خضرة ، ومـدن كثيرة في داخلي تتهدم ، تتآكل أسوارها ومآذنها وكنائسها ، وكان قاهر يئن انينا موجعا ، قال لي وهو يحتضر :

ـ احلفك بخضره ان لا يضيع دمي) .

استيقظ جاره فزعا ، كأنما كان فريسة كابوس ثقيل ، حاول عواد ان يبتسم لكنه اخفق ، (حملته بـين يدي ، وكان دمه ينز من ثقب صغير في الخاصرة اليمنى ، وكانت عيناه مفتوحتين ... تقطعان كل الجسور بيني وبين العالـم) ، قال جاره :

ـ وصلنا اذن ؟

لم يجبه ، فكر ان يقول شيئا اخر ، لكنه لم يفعل ، وقال له صديقه العربي ليلة امس :

ـ لماذا تعود ؟

اجاب ساهما :

ـ سأبحث عن حب عتيق ، ودم لا يضيع .

ـ وهنـا ؟

ـ رمل وغبار وعرق .

وحين هبط من الطائرة ، كان الهواء الذي دخل صدره محملا برائحة حب عتيق ، وبرائحة نفاذة اخرى شدت عضلات قلبه (احلفك بخضره) ، سـار عـدة خطوات ، كان صدره يزداد انقباضا ، والرائحة تزداد قوة ونفاذا ، (وماذا اقول لخضرة ايضا ... ااقول انني هربت يا قاهر ... تركت كل شيء ميتا وهربت بقلب ميت الى الصحراء ... ااقول انني خلفتك وحيـدا ومضيت ابحث عن عمر جديد ... ااقول انني حاولت حتى نسيان خضره ... ودفن عمر كامل مضى ، ااقول

الحق يا قاهر ... لم استطع ذلك لحظة واحدة) ، صعد في سيارة التاكسي ، فانطلقت مسرعة بأتجاه المخيم ، قال له السائق :

– تبـدو متعبـا

– قليلا

– اظنـه السفر ؟

– بالتأكيـد

(ظل الرصاص يئز حولي في الشارع والفراش ، وظللت انت تئن انينك الموجع بين يدي ، ودمك ينز من ثقب صغير في الخاصرة اليمنى ، وظلت خضرة تحمـل الجرة فوق رأسـها ، وتخضـر « كـريس » فلسطين ، وتضحك كالاطفال ، وجديلتها ترقص فوق صـدرها بفرح ، وهي تعشب الحقل مع والدها الشيخ كنعان) .

قال السائق :

– الحرارة قاسية

– صحيح

(لم استطع دفن جزء صغير من عمري القـديم ، لكنني هربت ، ثـلاث سنوات كنت اخبيء فيها حيـاة كاملة ، كنت اخبيء خضرة ، وقاهر والرصاص ، وصفير القذائف ، والشتائم) .

– السجائر رخيصة هناك ، أليس كذلك ؟

ثم ابتسم

– صحيح ...

فتح حقيبته الصغيرة واخرج منها علبة سـجائر اجنبية ، وقدمها اليه .

– متزوج ؟

– لا

اهلك هنا ؟

– نعـم

– كلهـم ؟

– كلهـم

(براكية صغيرة بداخلها امرأة عجيبة تتحدى زمنا وحشيا ، زوجها مات وتزوجت بناتها الثلاث منذ زمن ، وركض وحيدها الى الصحراء ، وهي أهلي كلهم أيهـا العزيز ، وانت ... متزوج ؟ ربما ، ولك اولاد ؟ ربما ، ويتعلقون بك حين تعود في المساء ، ولك بيت على ما أظن، ولك وطن ، هذا رائع ، والوطن أيها العزيز ...)

– هنا ... لا أستطيع دخول شارع ترابي .

حمل حقيبة كبيرة في يده ، وعلق واحدة صغيرة في كتفه ، وسار بين صفين متوازيين من التنك ، تذكر أهل الصحراء (انتم لا تجيدون العيش الا داخل التنك) ، ضحك بمرارة و (حملته بين يدي ، وكان دمه ينز من ثقب صغير في الخاصرة اليمنى) ، دق الباب ، كان صدره يعلو ويهبط بدون نظام ، اطلت « امرأة عجيبة » ، عانقها بهدوء ، وهي ما تزال واجمة ، امسك بيدها ودخلا معا ، وقبل أن تسأله شيئا ، قال وابتسامة حزينة تعلو وجهه:

– ما هي اخبار خضره ؟

– بخير ...

– احكي يا أمي

– يقولون انها ما تزال صبية مثل القمر ، وانهـا تعشب الحقول مع الشيخ كنعان ، .

تطلع من فرجة الباب ، كان الف طيف يئن انينا موجعا ، وكانت خضرة تنتصب كرمح ، وتخضر مثل « سريس » فلسطين ، وصوت حاد يدق رأسـه ، – احلفك بخضرة ان لا يضيع دمي –

– عمـان –

الرواية والزمن والجوهر المتكرر

حوار مع جبرا ابراهيم جبرا

□ ماجد صالح السامرائي

في احدى مقالات كتابه «الرحلة الثامنة» (وهي : «الرواية العربية والموضوع الكبير») يقول الاستاذ جبرا ابراهيم جبرا :

« اذ كان للرواية ان تنبثق عن تجربة الفرد والجماعة ، من ناحية ، وان تفعل فعلا ديناميا في حياة الفرد والجماعة ، من ناحية اخرى ، فلابد لها ، فيما أرى ، ان تنشط كعمل فني على مستويين اثنين ، هما :

اولا ، مستوى الواقع (الفن مرآة المجتمع .. الخ)

ثانيا ، مستوى الاسطورة .

والمستوى الثاني في غاية الخطورة ، ولا يتحقق بيسر ، بل ان المستوى الاول (الظاهر) حيث يحاول الروائي اعادة خلق الواقع في شكل متنام متكامل قد لا يتحقق بنجاح ، نفسيا ، الا بتحقيق المستوى الاسطوري المضمن . »

واذا كان الاستاذ جبرا قد كتب هذا الكلام ما بين العام ١٩٦١ و ١٩٦٦ فان ذلك هو ما سعى الى تحقيقه ، فيما بعد ، روائيا ، سواء من خلال «السفينة» (١٩٧٠) او من خلال «البحث عن وليد مسعود» (١٩٧٨) .. مؤكدا واحدة من القضايا المهمة التي يوليها النقد اليوم الكثير من العناية ، وهي «ان يكون ادبنا الابداعي نتيجة لوعي اصيل وثيق الارتباط بالزمان والمكان ، وسعي دؤوب لايجاد الاشكال الفنية القادرة على التعبير عن هذا الوعي» .

هذا «التأكيد» بطرفيه.. وتلك «الحقائق الموضوعية» الاساسية التي ينطلق منها الاستاذ جبرا في تثبيت معالم العمل الروائي وتحديد طبيعته ، يصلحان منطلقا للحديث عنه ، وعن عالمه الروائي .. كما يصلحان ان يكونا مدخلا للحوار معه داخل خصوصية هذا «العالم» ، وضمن حركة الابداع فيه .

ان «العالم الروائي» لجبرا ابراهيم جبرا يتشكل على محور اساسي ، هو : فلسطين ، بأحداثها ، وانسانها، وبما دفعت الى العقل العربي من ميراث ضخم من الاحلام، والحقائق ، والبطولات التي تشبه الاساطير ، والطموحات التي هي من اكبر ما شد هذا الشعب المنفي الممزق ، مكانا وارضا ، الى افق المستقبل . فلسطين ، بكليتها ، هي النول ، وهي الخيوط التي تلتقي عند هذا «الزمـــان الفلسطيني» الذي يخوض الانسان فيه واحدة من اكثر

تجارب عصرنا حدة وقسوة ،وبقدر ما هي تجربة مرارة في الحياة والنفس ، وبطولة في الواقع ، فانها ، ايضا ، تجربة بحث جديد في الشعور والوجدان الفلسطيني ، في محاولة لتفسير افعاله وسلوكه ومعتقداته .. ليعطي هذا الوجود (وجوده هو ، ووجود الاخرين) نكهة ترابية خاصة .

ان جبرا ابراهيم جبرا يقدم هنا ، في هذا الحوار ، افكارا عن نفسه كفنان ، عن عمله في حقل يعتبره من اهم حقول الابداع ، هو : الرواية .

وبقدر ما تتصل افكاره هذه بالروايات التي كتبها ، فانها كذلك ، تكشف لارائه وانطباعاته عن الرواية ، كما يراها كناقد .. بنفس الوقت الذي يصح فيه اعتبارها «تخطيطا» لما يفكر بكتابته .. مستقبلا .

*** بما انك اخذت في السنوات الاخيرة تركز على الرواية ، وتعطيها أهمية خاصة بين الفنون الكتابية الاخرى .. فانني اود ان اسألك هنا عن هذا «الهم الروائي» الذي يملأ لك حياتك .**

ــ في الواقع هناك همان . الهم الاول هو الحدث . هو الشخصية والحدث . هناك الشيء الذي يلح عليك لكي تقوله ، لانه يجب ان يقال . هذا الهم اول واساسي في الرواية .

لكن ، هناك هم لا يشعر به الاخرون احيانا ، وهو همّ مركزي يؤثر في نوع الشخصية ، وفي نوع الحدث ، اللذين تملأ بهما الرواية . وهو : همّ البنية «البنية الروائية» .

كلما كتبت رواية شعرت ان هناك اشياء اردت ، منذ الطفولة ربما ، ان اقولها .. فأقولها مرة .. ثم اعيد الكرة فأقولها مرة ثانية بشكل آخر .. ثم اعيد الكرّة فأقولها بشكل ثالث .. وفي كل مرة احاول تطويرا لنوع الشخصيات ، ولنوع الحدث . فهي ، من ناحية ، متميزة .. وهي ، من ناحية اخرى ، متصلة بما سبقها . لكن ، في كل مرة ايضا ، يساورني بقوة «الهم البنيوي» .. الهمّ التركيبي : كيف تركب هذه الشخصية ، وهذا الحدث في نسق معين يجعل للرواية قيمة فنية «اضافية» قيمة تضيف بعدا آخر الى بعد المستوى ، اننا لا نريد ان نقول شيئا معينا فقط ، وانما نريد ان نحدد : كيف نقوله؟ هذا الهمّ هو هم الفنان العميق منذ القدم .. منذ ان رسم الرسام على حائط الكهف لاول مرة ، ومنذ ان نطق الشاعر باول بيت من الشعر ..

وفي الرواية .. هذه الخواطر البنيوية التركيبية تشغل بال الكاتب اكثر من غيرها ، حالما تلوح له الخطوط العريضة لموضوعه الجديد فهو يريد ان يجعل الكلمة وسيلة لتصوير اشياء ربما لم تكن في السابق تخطر في البال بهذا الالحاح ، فمثلا اريد ان اجعل الكلمة وسيلة لتصوير الزمن . اجعل منها وسيلة للخوض في المشكلة الزمانية ، بحيث اوحي للقارىء بانه يعبر معي مساحات زمنية لها امتدادات ، ولها اعماق ، دون ان اقول له انني اروي قصة تاريخية . ليست القضية قضية تاريخ ، ولا هي قضية تسجيل .. انما هي الايحاء له بالاعماق الزمنية التي قد يحس بها اي انسان ، ولكن ليست له القدرة على تصويرها .

هذا همّ اساسي للروائي اليوم .. وهو هم اعنى به، واعاني منه ، واتمتع بمعالجته عن طريق الكلمة . فاللغة نفسها عنصر اساسي من عناصر هذا التركيب القصصي ، اسخرها وسيلة اخرى لتصوير الابعاد الزمانية التي حاول بعض الروائيين تصويرها باشكال مختلفة . كلّ على طريقته . وانا ارجو ان اكون واحدا منهم .

*** وهذه الخاصية واضحة في رواياتك . نحن نلاحظ فيها عنايتك بالناحية البنيوية . كما ان عنصر الزمن ، وتعميق الاحساس به واضحان ايضا فيها ، ولكن ما اريد ان نتوقف عنده هنا هو مدى الاختلاف في تناول هذا الجانب بينك وبين الروائيين الاخرين ممن المحت اليهم ؟ . .**

ــ انا هنا اشير الى الروائيين الغربيين المهمين ــ ولا ادري مدى اختلافي عنهم ــ ولو ان فوارق الخلفيات والبيئات والتراث تؤدي ، حتما ، الى اختلاف ، مهما يكن مداه . ولكن ليست مهمة الروائي ان يحلل هو رواياته تحليلا مقارنا ، انها مهمة الناقد ، سنجد ، ولا ريب ، من ينبري الى تحديد بعض نقاط الالتقاء مع الاخرين ، فيذكر واستخدام الروائيين الفلاش باك ، والمونولوغ الداخلي ، الاهتمام المتزايد بالتحليل النفسي والاحلام والهلوسة ، وتيار الوعي بدرجات متفاوتة واساليب متنوعة (يقول الدكتور محمد شكري عياد ، في دراسته الممتازة عن الرواية العربية المعاصرة انني اول من استخدم هذه الطرق في الرواية العربية ، وذلك في «صراخ في ليل طويل» التي كتبتها عام ١٩٤٦ ، والعهدة عليه) . وقد نجد من يذكر ان تجارب «جيمس جويس» بهذا الصدد في «يوليسيس» هي مدرسة كل روائي حديث ، مهما نأى عنها او تمرد عليها ، هذا كله حسن . فالرواية ، كطريقة في الرؤية والتعبير ، تعينت لها عديتها من بلزاك ودستويفسكي وفلوبير ، وغيرهم من اساطين القرن التاسع عشر ، الى جيمس جويس وفرجينيا ولف و د.هـ.لورنس واولدوس هكسلي ووليم فوكنر ،وغيرهم من اساطين هذا القرن . ولن يزعم روائي ، مهما كان اصيلا ، انه ابتدع اسلوبه من الصفر ، او انه لم ينهل من ينابيع هؤلاء الصانعين المهرة ، ولكن الذي يبقى دائما ، عندما يحذق الروائي الطرق الاسلوبية كلها ، هو ذلك الشيء الجديد المتميز ، كبيرا كان ام صغيرا ، الذي يأتي به لهذه الطرق المتشعبة التي لا يمكن ، مسبقا ، تخمين منتهياتها ، كما

لا يمكن تحديد مطباتها ومنعطفاتها . وكل طريقة ، اذا عرف الفنان شغله ، تنفتح على عشرات الطرائق التي تتيح نفسها له . فهيكله الاسلوبي ، في خاتمة المطاف ، لن ينهض على قدميه الا اذا ملأه بخصوصيته ، ونفاذه ، وقدرته على استدرار الاحاسيس والصور ـ وذلك بواسطة ما ينتقي وما يبتدع من طرائق . فهو بشكل ما (وهذا الشكل هو سره الخاص) يركب هذا الهيكل ، ثم يفككه ، ثم يعيد تركيبه ، ليفككه ، ويعيد التركيب .. وهكذا الى ان تقوم عمارته جزءا من معرفته وحلمه معا.. جزءا من كيان ذهنه وروحه ، وكيان مجتمعه وبيئته ، في آن واحد : ويكون قد استطاع ان يمسك في تضاعيف هذا البنيان ، على نحوه الفذ ، بذلك الذي تخفق كل وسيلة اخرى عن الامساك به : الزمن .

هل تذكر الشريط الذي يسجله وليد بصوته ويتركه في السيارة في «البحث عن وليد مسعود» ؟ انه طريقة واحدة ، غير انها لن تؤدي الى غايتها اذا لم يوضع الشريط ضمن تصميم معين في البناء الزمني ، الذي هو الرواية باكملها ، كل فصل في هذه الرواية يتداخل في الفصول الاخرى وينحل عنها معا ، اذا جاز هذا القول ، فهو له فذاذته وسماته وهو ، في الوقت نفسه ، مجذر بالاعماق التي تستوعبه بزمنيتها جزءا من التجربة الكلية الواحدة، ولكل كلمة مكانها في خلق هذا «الحل» والشد» المعماري . فانا تهمني قرائن المعاني والتداعيات الخفية التي تحملها الكلمات ، بحيث يتحقق لها ان تدفع بالفكرة الى الامام ، وان تعود بها في الوقت نفسه ، الى الينبوع الاول الذي يهبها المزيد من نسغها ، وهو النسغ الذي يضمن نضارة النمو والايناع المعقدين في ذهن المتلقي ، ويوحي اليه بانه قد دخل حياة اخرى اضافة الى حياته .

مهما يكن من امر ، فانهذه الناحية واحدةمن نواح عديدة ، يؤلف كل منها هما يبقى الكاتب مسكونا به مع الهموم الاخرى حتى النهاية .

***اود ان نعود الى الناحية التي اشرت اليها قبل قليل ، وهي معاودة الايقاععلى ذاتالفكرة، واكسابها ابعادا جديدة في كل مرة ..**

ـ الفكرة التي تشعر وانت صغير انك استطعت ان تلمس جوهرا منها ، تشعر ، بعد عملك الاول ، ان هذا الجوهر منها قد تسرب من بين اصابعك ، ولم تحدده بالضبط .. فتحاول حصره مرة اخرى . فيما بعد ترى ان الذي قلته مجردا لم يف هذا الجوهر حقه ، فتقول مرة اخرى ..

كثير من الشعراء يقضون حياتهم وهم يكتبون القصيدة تلو القصيدة طلبا لتلك القصيدة العزيزة الواحدة التي تشع في اذهانهم ولا تسلم نفسها كليا لالفاظهم . انها المغامرة المتجددة مع الزمن في ايجاد الشكل الاخر الذي يجسد الفكرة الاولى التي اراد ان يقولها الشاعر . تجد ذلك في المتنبي .. تجده في كل الشعراء الكبار .

غير ان كل محاولة جديدة من المبدع تجعل من الفكرة نفسها شيئا جديدا .. يكفي ان تتغير الطريقة ، لكيما يتغير المحتوى الذي يتم بواسطتها ، وهكذا ، فان المحاولة اللاحقة لا تلغي المحاولة السابقة قطعا ، ويبقى لكل محاولة فذاذتها . فالفكرة الجوهرية الاولى لا تزداد اوجها وابعادا بالضرورة ، بقدر ما تولد من داخلها فيضا من لآلئها : فيتعدد الجوهر ، ويتكاثر العرض ، ويكتشف المبدع كل مرة جوهرا آخر يحدد بعضه ، ولا يأتي عليه كله ، وهكذا يندفع الى مزيد من شعاب كانت مجهولة.. شعاب من الدهشة ، والمعاناة ، والنشوة ، طيلة حياته الفنية .

لعلهذا الامر يتنامى ، علىنحو اوضح ، في الرواية، وخصوصا بالنسبة لتجربتنا نحن ـ تجربتنا العربية .. فهي تجربة ضخمة ، مركبة ، لم تسجل حتى تاريخنا بشكل جيد ، فكيف بالشكل الروائي...التجربة الروائية العربية محدودة جدا . ولذا فاننا ، كلما بدانا ببلورة الاحداث او الشخصيات ، او تناقضات الحياة ، او تناغماتها ، عن طريق المعالجة الروائية نجد اننا ، في الواقع مغامرون ، بل مغامرون في متاهة . لكننا نرجو اننا نعبر المتاهة ، لنعود منها اخيرا بشيء مكثف ، مجوهر ، هو هذا «العمل الفني» الذي اخذ جيلنا يوليه اهتمامه المتصاعد .

*** دعنا نتوقف عند هذا «الجوهر الواحد» الذي يتعدد الايقاع عليه ، ترى ، اية فكرة جوهرية هذه التي تشدك الى الابداع المتواصل؟ هل هي واحدة في كل الانواع الادبية التي تمارسها ؟**

ـ لو استطعت ان احدد هذه الفكرة الجوهرية في كلمات قليلة ، لما كانت بي حاجة الى الكتابة بالاستمرار ، ولكن فلأجرب : هناك تمجيد الحياة ، وهناك الحس بها كفاجعة .. هناك الجذر الفلسطيني ، وهناك المنفي الضارب في دروب الدنيا عودة الى جذوره . هناك المدينة العربية الاشبه بقرية كبيرة ، والناضجة فجاة نضج حضارات الدهور ، وهناك النفاذ الى مجراتها والتغلغل في دهاليزها وهي تتغير وتتضخم . هناك الطفولة والبراءة والوهج ، وهناك التجربة والخيبة وغلاظة القلب ، وهناك الكشف والاثارة ، هناك الممكن الرائع والمستحيل الاروع. هناك الموت والاندثار ، وهناك اختراق الموت الى ميلاد جديد وانبعاث جديد . وعبر ذلك كله هناك الحبوالخلق، والتعمق في سر الهوية : هناك الزمن كهفا ، والزمن قبة ، والزمن فضاء ملتهبا وهناك ايضا رحاب الكلمة التي

يوسعها العقل ويترامى بها الخيال ، والبحث بها عن ذروات النشوة الانسانية ...

هذه بعض اوجه الفكرة الجوهرية التي تملأ ما يشبه البئر في داخلي ادلو اليها بدلوي كلما استطعت لاستخرج شيئا منها يروي بعض هذا العطش الهائل في النفس والذهن . والانواع الادبية التي امارسها تتصل جميعا في هذا الجوهر الواحد المتكرر وما عملية الكتابة بأنواعها ،

دخولا في الجزئيات والتفاصيل ، سوى ادلاء الدلو كل مرة في البئر ، لاستخراج شيء من اعماقها له القدرة على تحريك قوى الخصب في الانسان ـ كفرد او كأمة .

*** ان الزمن ، و «الوعي بالزمن» من القضايا المهمة التي يطرحها النقد المعاصر . ولا اريد ان نكون بعيدين عنك في الحديث عن ذلك . لنأخذ روايتك : «السفينة» و «البحث عن وليد مسعود» . اريد حكمك الشخصي (النقدي) على هذا الوعي بالزمن فيهما ..**

ـ الروايتان (في حكمي) مختلفتان شكلا ، متفقتان غاية : كلتاهما تسعى نحو النتيجة نفسها من حيث الوعي بالزمن « البحث عن وليد مسعود » تتكامل بتصوير هذا الزمن الدائري اضافة الى الزمن الافقي .

في الواقع ، عندي هذا الشعور القوي الذي يبدو انه تبلور عند العرب عبر قرون الحضارة العربية ، وهو : ان الزمن دائري ، وهو شعور ضمني قوي متغلغل في المخيلة العربية ، كما نتمثلها في المكتوب والمأثور ، وله فعله الخاص في موقف العرب من التاريخ . عند الاغريق كان الحس بان الزمن افقي ـ خط متواصل مستمر ـ بخلاف الحس العربي منذ الحضارات الرافدينية الاولى .

نحن لو درسنا مشكلة الزمن في «ملحمة كلكامش» لوجدنا هذا الحس بالزمن الدائري الذي تؤكده النهاية عندما تسرق الافعى نبتة الخلود من كلكامش ، لتنغلق عليه الدائرة الحتمية ، ويستمر الزمن في تلولبه . قد تكون الدوائر الزمنية متداخلة ، تحتوي الواحدة الاخرى ، وتؤثر في حركة ديمومتها ، ولو درسنا «الف ليلة وليلة» من هذه الناحية لادركنا نتيجة مماثلة .

ليس هنا مجال الخوض في هذه القضية ، ولكن الذي اريد اناقوله هو انني لاحظتان العديد من الفنانين في العالم ، في الستين او السبعين سنة الاخيرة ، جعلوا يبتعدون عن حس الزمن الاغريقي المتغلغل في الحضارة الاوربية ، ويقتربون من الفكرة العربية عن الزمن . (لاحظ انصراف الفنانين الاوربيين المحدثين عن التراث الاغريقي الروماني ، الى التراث الشرق اوسطي ، في الرسم

والنحت ، بشكل ظاهر .) فأخذوا يعالجون الزمن على انه ليس مجرد لحظات متلاحقة ، وانما هو تركيب دائري ، فتنتهي الدائرة الى حيث بدأت في الحس الزمني عند الفرد ، حتى «الفلاش باك» انما هي وليد هذا الحس الجديد .

شيء من هذا حاولته في «السفينة» وفي «البحث عن وليد مسعود» ، في الظاهر ، اضع للرواية هيكلا زمنيا محددا : قد يكون ليلة واحدة في «صراخ في ليل طويل» ، او سنة واحدة في «صيادون في شارع ضيق»في«السفينة» جعلته اسبوعا واحدا . اما في «البحث عن وليد مسعود» فتجرات وجعلته خمسين سنة .. نصف قرن .

لكن هذا يظلمجرد هيكلظاهر . المهم : كيف تتنامى الاحداث وتتواشج ضمن هذا الهيكل ، وتوحي انها بنت ساعتها في اللحظة الواحدة ، وانها ، في الوقتنفسه ، بنت الزمن كله ، فانت لست ابن هذه اللحظة فقط ، او هذا اليوم ، او هذه السنة ،وانما ابن الخمسين سنة .. او ، في الواقع ، ابن العشرين قرنا التي عاشتها امتك .

الكهف الزمني ينقبض او يتسع ، ودوائره الهندسية تتحد في المركز او تنزلق على محورها الواحد لا ادري ان كنت وضحت نفسي : المهم ان هذه هي محاولة وعي الزمن في الذهن ، ويجب دائما ان نذكر اننا انما نكتب قصة : نثير فضول القاريء لنستوعبه في افكارنا ، لنجعله يعيد النظر معنا في تجربته الغائرة في اعماق نفسه، لنستوضح معا ، في نهاية الامر ، زاوية او زاويتين من مناطق الوعي ـ او اللاوعي ـ في دوامة عصرنا .

في النقد الروائي الغربي يجد المرء اهتماما بهذه الناحية ادى الى طرائق نقدية جديدة ، هذا الاهتمام ميزة واحدة من ميزات الكتابة النقدية اليوم ، اما عندنا فهو يكاد يكون في حكم المفقود ، ناقدنا ، على حد القول المأثور، لا يرى الغابة بسبب الاشجار التي امام عينيه .

*** استوضحك هنا شيئا عن الكيفية التي تتفاعل بها مع قارئك ، لتستوعبه ، واي نمط من القراء هو هذا ؟**

ـ يا ليتني كنت اعلم ! ما الذييفعله ايكاتبسوى ان يحاول استيعاب القاريء في ما يشغله ويثيره ، فيدخله في مداره الذهني ، او الرؤيوي ، ولو بعضالوقت ؟ الكتابة في الكثير منها عملية اغراء وغواية لشخص اخر ، يتصور الكاتب انه اهل لهذا الاغراء وهذه الغواية ، ولكن من هو هذا القاريء بالضبط ، نمطا او امكانا ؟

لا ريب ان في القراءة من نفس كل كاتب طموحا ، يعترف به او لا يعترف ، بان يكون هذا القاريء نموذجا لخير ما في المجتمع ، بل لخيرنا في البشرية ، منتطلعروحي وذهني : انه نمط مثالي ، طوبائي ، غير موجود الا في وهم الكاتب هو في اشد حالاته تفاؤلا . انا في الواقع عندما

اكتب ، اقول لنفسي دائما ان القارىء اذكى مما اظن ، ولكنني اقول في الوقت نفسه ، اذا لم يفهمني هذا القارىء، او اساء فهمي ، فتلك مشكلته ، لا مشكلتي . يجب الا يعيقني القارىء ، اذا كان هو محدود الحركة ، عن الحرية في حركتي انا . اريده قادرا على التجرد عن الهوى المسبق فيبقى التواصل بيننا مستمرا : وليعد الى هواه فيما بعد كيفما شاء ، غير انني واثق انه في عودته الى هواه ، سيجده على غير ما كان يراه قبل القراءة ، ام انني واهم في التحليل الاخير ، علي" انا ككاتب ان الاحق رؤياي . فهي اعز واثمن ما امتلك . والقارىء الذي اتخيله وانا في اشد حالاتي تفاؤلا موجود بالفعل ، بشكل او بآخر ، ولن ينفي وجوده انكاري له احيانا وانا في اشد حالاتي تشاؤما .

*** انك كما تدعو الى فهم جديد ، وتذوق جديد ، ونقد جديد للرواية ، فانك تدعو الى «شكل جديد» للرواية العربية ، تخرج فيه من نمطها : التقليدي والتجريبي .**

ـ هذا صحيح ، انني احاول ان اكتب رواية عربية باسلوب جديد يخرج بها من انماطها التقليدية .

كانت الرواية العربية ، حتى اواسط هذا القرن ، ماخوذة عن النمط الاوربي الذي تعلمناه عن الرواية في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر في اوربا ، فاخذنا الفكرة التقليدية التي تعتبر الان من افكار القرن التاسع عشر ، وهي فكرة السرد ، وفكرة ما يسمى احيانا : «الاخبار» فانت تخبر ، وحتى حوارك يبقى جزءا من عملية الاخبار . لكننا الان نحاول ان نري القارىء ، لا ان نخبره . اي اننا نحاول ان نجعله ينخرط معنا ، فانا ، كمؤلف ، اريد ان استدرج القارىء ليكون عنصرا اخر في تجربتي الروائية ، فينخرط معي في ما اريد ان اقول ، فتصبح عناصر الرواية عندي : انا ، والكلمة ، والقارىء معا . وبقدر ما تعلمت بعض هذا من الرواية الاوربية ، تعلمته ايضا من «الف ليلة وليلة» ..

انت اذا نظرت في «الف ليلة وليلة» وجدتها حكايات معظمها ينتمي ، بجوها ، الى القاهرة في العصر الفاطمي ، او الى بغداد في اواخر العصر العباسي ، وهي حكايات مبنية على حكايات سابقة ايضا يعود بعضها في اصوله الى قرون بعيدة ، ولكنها جميعا جزء من تراث الامة العربية ، وفي الواقع ، عندما تتمعن بها اكثر فاكثر تجد انها جزء من تراث الانسانية . ولذلك عندما ترجمها الكاتب الفرنسي «كالاند» ، ونشرها لاول مرة سنة ١٧٠٤م (ومن الفرنسية ترجمت الى الانكليزية في الحال ، فظهرت الترجمتان معا في باريس ولندن) شعر الناس ، في كل مكان ، انها جزء من تراثهم وهم لا يدرون به . فاقبلوا عليها بلهفة عجيبة ، بحيث طبعت مرات عديدة ضمن مدى زمني قصير (وما زالت تتوالى طبعاتها) .

نعود الى هذه الحكايات فنجد انها تبدو في جزئياتها «حكايات سرد» ، ولكنها ، في نطاقها الاوسع ، «حكايات بناء» .. بناء متراص ، تبدأ بقصة شهريار وشهرزاد ـ وحتى هذه القصة مركبة تركيبا متداخلا رائعا يكاد يكون حديثا ـ وتصبح قصة شهرزاد وشهريار اطارا لقصص متداخلة بعضها ببعض ، تبدو وكأن كل واحدة منها منفصلة عن الاخرى، لكنها قصة داخل قصة ، داخل قصة .. باستمرار ، وفي النهاية ، عبر الف ليلة وليلة ، (لاحظ الوعي الزمني) عبر مئات الصفحات ، تجد ان هذه القصص هي ، في واقعها ، تركيب واحد متراص كبير ، ومحصلتها هي البحث ... البحث عن ماذا ؟ البحث عن الشخصية العربية ؟ البحث عن الحكمة ؟ البحث عن مغزى الانسان في ما سعى اليه وحلم به منذ ان اوجد الله الانسان ؟ هذا كله موجود فيها استطاع ان يبهر الحضارات جميعا ، منذ القرن الثامن عشر الى اليوم ، بحيث اصبحت «الف ليلة وليلة» جزءا من التراث الانساني كله . ومنذ ان ترجمت «الف ليلة وليلة» كان لها أثر في مسار الرواية اينما كتبت في العالم .

الان ، نحن نأتي الى القصة عن طريق الرواية الاوربية ، ونقلدها لزمن ما ، عن ضرورة ولا شك . لكن علينا ان نتذكر ايضا اننا نحن بناة فن خاص بنا نستطيع ان نستفيد منه على غرارنا . وهنا تأتي عالمية الادب العربي ان لدينا اساليب ، ولدينا افكارا هي جزء من اساليب وافكار العالم .. جزء من حضارة الانسان . ففيم القلق؟ اعود الى التأمل في الاسلوب الروائي ، فاجده ان باستطاعتي ان اقيم الصلة لا بالفن الاوربي فحسب ، بل بفنوننا نحن ايضا ، وما أقيمه من صلة اجعله جزءا من عملية الابداع كما افهمها انا ، هذا لا يعني ان ما يحققه الكاتب الواحد يصلح وصفة للكاتب الآخر . لكل فنان مفهومه الخاص لمسألة الاسلوب ، ينسحب على صلته بتراثه ايضا . العودة الى «الف ليلة وليلة» (وكتب الحكايات والسير العربية القديمة) مضيئة للذهن ، وفيها دفع لقدرة الكاتب باتجاهات قد لا تكون في حسبانه . ولكن ذلك لن يضمن التميز او الاصالة لاحد : فالتميز والاصالة محصلتان نهائيتان لعوامل وقوى ذهنية لا تحصى .

*** اريد ان أسأل هنا عن طبيعة هذا الاثر الذي تركته « الف ليلة وليلة » في مسار الرواية العالمية ..**

ـ كان اثر «الف ليلة وليلة» في الرواية الانكليزية ، وفي الرواية الفرنسية كبيرا جدا ، بوجه خاص في القرن الثامن عشر (وهو ما يزال كبيرا حتى اليوم) . كان اثرا قد لا يفوقه او يساوية الا اثر«التوراة» والاساطير والملاحم الاغريقية ، في نوع التركيب ، وفي نوع العواطف والاحلام

والنزعات التي تسير الاحداث وتتحكم بحياة الاشخاص (بل ان هنـاك روايـات عـديدة كتبت بالضبط علـى الطريقةالقريبةيومئذ ، نذكر منها ، مثلا ، روايتي فولتير: «كانديد» و «صادق») . .

ـ كان اثر «الف ليلة وليلة» في الرواية الانكليزية ، وفي الرواية الفرنسية كبيرا جدا ، بوجه خاص في القرن الثامن عشر (وهو ما يزال كبيرا حتى اليوم) . كان اثرا قد لا يفوقه او يساويه الا اثر «التوراة» والاساطير والملاحم الاغريقية ، في نوع القصة ، في نوع التركيب ، وفي نوع العواطف والاحلام والنزعات التي تسير الاحداث وتتحكم

«الف ليلة وليلة» كانت من نوع رحلة الانسان عبر احلامه الى عالم امثل . وجاءت الرواية بزخمها الجديد في وقت كان الانسان فيه في حالة طموح ثوري الى حرية تحقق هذا العالم الامثل في كل مكان ، وفي حالة تمرد على الطغيان ، وكلتا الحالتين وجدت لها مسارب للتعبير خلال اساليب تتصل بهذا التكاب العربي .

«الف ليلة وليلة» ، عن طريق القصة ، عن طريق الحلم ، بشخصياتها واحداثها ورموزها ، غدت منذ ذلك اليوم جزءا من ثقافة كل انسان في العالم منذ طفولته : لانها تغذي هذا التوق الذي يحفز جهود البشرية في كل عصر . هناك دوما سفر الى عالم امثل واعجب عن طريق اناس من كل نوع ، فيهم الاخيار والاشرار ، والاشرار كثيرون بقدر ما ان الاخيار كثيرون ، والعقبات والمكائد والنذالات وانواع الجور التي تعترض طريق البشر ، يقابلها ايمان بطاقة الانسان على المقاومة ، والتأكيد على ان مسعاه لا يمكن ان يخيب في النهاية ، انها تمجد الصبر ، وسعة الحيلة ، والحب ، كما تمجد ركب الخطر والمغامرة . فالسندباد البحري هي قصة مغامرة الانسان الازلية . لا الامواج الهادرة ، ولا العواصف الكاسحة بقادرة على الاخذ من السعي نحو اكتشاف ذلك الطائر الرائع ، الرخ ، الذي يرفع المرء من وديان اليأس والموت الى ذرى الروعة الممكنة في حياتنا البشرية ، مضامين كهذه اخذت تمـلأ العديد من الروايات (وكذلك القصائد) الاوربية مما يحتاج الى اطروحات جامعية لدراسته .

*** لكننا ، بذات الوقت ، لا نجد اثر مماثلا لالف ليلة وليلة على الروائيين العرب ، والرواية العربية ..**

ـ كان السلف الصالح الذي سبقنا على طريـق المحاولات الادبية ينظر نظرة متعالية الى الف ليلة وليلة ويعتبرها من «ادب العامة» ـ وهذه الفكرة التقليدية التي ابتلي بها العرب طوال قرون الانحطاط بعد سقوط الدولة العباسية ـ فكانوا يستصغرون شأن هذا الكتاب الذي يكاد يكون مكتوبا بلغة عامية الصيغ ، فاللغة فيه قد لا تتوهج لفظا ، ولكنها تتوهج بما فيها من شعر ومحتوى ، ولم يلتفتوا الى خطورة التركيب ، وخطورة الفكر والصور المبثوثة في «الف ليلة وليلة» ، ويدهشنا اليوم اننا لـم نلتفت الا في هذا القرن الى ما في هذا الكتاب من الجوانب النفسية ، والجوانبالاجتماعية ، هذه الجوانبالتي تمثل اليوم جزءا كبيرا من النقد الادبي .

واذا ما تذكرنا ان الرواية المعاصرة تركز اهتماماتها الاولى على الجوانب السايكولوجية ، وتضيف اليهـا الاهتمامات التركيبية ، ندرك لماذا تصبح «الف ليلة وليلة» مهمة ، مرة ثانية ، وبخاصة بالنسبة الينا وكونها «ادبا شعبيا» يزيد من قيمتها ، فهي تمثل فوران المخيلـة الانسانية على نطاق امة بكاملها ، وبذلك فهو فـوران الانسانية بلا حدود ، ولا اظن ان هناك روائيا عربيـا معاصرا لم تترك هذه الحكاية اثرا في كتاباته بشكل او بآخر (وانا هنا لا اعني بالطبع المحاكاة الساذجة لاسلوب الحكاية) مثلا ، في النصف الاول من رواية عبد الرحمن منيف : «الاشجار واغتيال مرزوق» اثر بارع من «الف ليلة وليلة» ، قد نستشفه ايضا في اماكن اخرى من رواياته .

وهنا يخطر لي ان «المقامات» ـ كمقامات الحريري والهمذاني ـ كانت تعتبر ، فيما مضى ، اهم من «الف ليلة وليلة» لانها مكتوبة بلغة «رفيعة» لكنها لغة مفتعلة ، يصنعها السجع ، وتنافي السليقة .. وبدل ان تكون لغة متوهجة لفظا (كما حسب كتابها البارعون) انتهت الى ان تكون متوهجة قاموسا ، وصارت قاموسا بالفعل ، فظلت ادبا للخاصة ، ولم تصبح ادبا للعامة ، للناس . وعندما التفت الاخرون الى ادبنا ، لم يجدوا في «المقامات» تلك الدهشة ، تلك الروعة الانسانية التي وجدوها في «الف ليلة وليلة» .

وادركنا نحن ان «الف ليلة وليلة» قد تكون ، لغة ، اقل قاموسية من «المقامات» لكنها اشد التهابا حقيقيا منها بكثير .

ولم يهمل صاحب «الف ليلة وليلة» الروعة اللفظية التي تهز العربي ، حتى لو كان اميا ، فادخل في الحكايات مئات القصائد الجميلة التي يمكن ان تكون ، بحد ذاتها ، انتولوجيا للشعر العربي الذي ربما جهلنا اكثر قائلية ، وهذا الشعر ليس مجرد زائدة جمالية في سياق الحكاية : انه جزء من عملية الاثارة المطلوبة . ولذا فان «المقامات» : بنثرها ، قد تلهم كاتبا واحدا او اثنين ، كالبستاني ، او محمد المويلحي صاحب «حديث عيسى بن هشام» ..غير ان «الف ليلة وليلة» تظل ، بشاعريتها الفائضة ، ملهمة لالف كاتب .

*** انت هنا ، في كلامك هذا ، تدفعني الى التفكير بناحية ، لا ادري ان كنت توافقني عليها .. وهي : اثر «الف ليلة وليلة» عليك ، في فنك**

الروائي . فالتوهج في العبارة ، وشحن العبارة بعاطفة كبيرة ، وبالانفعال الذاتي والنفسي .. بالاضافة الى هذا «التركيب البنائي» الذي تشير اليه في «الف ليلة وليلة» ، والذي هو عندك من اكثر الامور الفنية وضوحا .. خصوصا في روايتيك : «السفينة» و «البحث عن وليد مسعود» ..

ـ .. ومن هنا قولي : اننا في النهاية ندور ، مهما ابتعد خط سيرنا دورة كاملة ، ونعود الى جذورنا . فنحن عن طريق الرواية الغربية ، ربما عدنا ، مرة ثانية ، الى جذورنا نحن في «الف ليلة وليلة» ، وكتب الحكايات الاخرى ، اي الى جذورنا في الادب الذي اوجدناه نحن عن طريق مجالسنا منذ الف سنة . وبذلك فان ما اكتبه يجب ان لا يعتبر ، بشكل قاس ، كأنه محاولة جاءت في افضل الاحوال من السماء ، وفي أسوأ الاحوال ، من الرواية الاوربية . اني اشعر ان جذوري ، او معظمها ، ضاربة في «الف ليلة وليلة» ، بالرغم من كل اطلاعي على الرواية الغربية ، ولكن الوهج اللفظي الذي اتوخاه هو امر لن تجده في «الف ليلة وليلة» : انه وقد النفس وقطارة النشوة... ان عنصر اساسي آخر اتمسك به في كتابتي .

*** اريد ان استزيدك ايضاحا حول هذه «العودة الى الجذور» . فهي تطرح قضية اساسية من قضايا ثقافتنا اليوم .. هي علاقة الكاتب ، او المبدع المعاصر بجذوره التاريخية .**

فهل تعتبر هذه العودة الى الجذور معيارا من معايير الاصالة ؟

ـ ليس هناك جواب سهل عن هذا السؤال ، اذ اننا لا نستطيع ان نقول نعم ، ونعتبر الامر منتهيا بعد قطيعة سبعة قرون او ثمانية في تيار الابداع العربي ، تكون العودة الى الجذور قضية لازمة ، على ان تتعامل معها بوعي حديث تغذيه معارف العصر كلها . لعلك تعلم اننا منذ ان انشأنا «جماعة بغداد للفن الحديث» عام ١٩٥١ ، طرحنا مسألة العودة الى الجذور في الفنون العربية على نحو كان له اثر عريض في الوطن العربي جميعا ، غير اننا اكدنا ، يومئذ ، وما زلنا نؤكد ان هذه العودة يجب ان يشفعها عقل مشبع بقضايا عصرنا واساليبه ، في زمان كوني باتت الفنون فيه يتصل بعضها ببعض عبر الفوارق القومية . جذورنا ، والحالة هذه ، تمدنا بتلك الحيوية التي تستنبع من ترابنا ، المتميز بنكهته ، لتتفاعل مع نزعات انسان اليوم وايقاعات وجوده الجديد ، الذي تتحكم به قوى فكرية ، وتكنولوجية ، يجب ان نكون اندادا اكفاء لها .

العودة الى الجذور ، اذن ليست مجرد نزعة رومانسية لجمل الماضي يبدو اجمل واهم من الحاضر ، وهو خطأ يقع فيه الكثيرون من الفنانين والنقاد ، فيتنازلون بذلك عن حقهم المطلق في الخلق ، وابداع ما لم يعرف في الماضي من اساليب في القول والنغم والرؤية . وفي حالة كهذه ، تكون العودة الى الجذور انكفاء ، لا اصالة . تكون انعزالا عن المستقبل .

لابد من تعريف كلمة «اصالة» ، قبل التورط في الاحكام . فالاصالة ، كما اراها ، هي الاستقاء من «اصل» كائن في الذات . . وبقدر ما تختلف الذات عن الاخرين ، يكون هذا الاستقاء مدعاة ايجاد ما هو مختلف ، وبقدر ما تتحدد هذه الذات بذوات الاخرين عبر انسانيتها وتاريخ وجودها ، فان هذا الاستقاء نفسه مدعاة الى ايجاد ما هو مشترك . ولما كان ما هو مشترك قائما ، وسائدا ، وميالا الى تكرار نفسه ، فان المختلف يأتي بذلك العنصر اللامتوقع والكاشف الذي يجعل من مجهول ما معلوما اخر يضاف الى مكتشفات الانسان . ومن الجائز ان هذا «المختلف» يخفق في الاتيان بعنصر غير متوقع او كاشف فيتلاشى ، فعله كأية نزوة لا تترك خيرها في الارض .

يبدو لي ان العودة الى الجذور هي ضرب آخر من التعمق في شعاب الذات : واذا كانت الهوية العربية اليوم تسعى الى تحديد نفسها على نحو حضاري ازاء هويات حضارية اخرى ، فان في العودة الى الجذور تعمقا في الذات ، او الهوية العربية ، لابد ان يحقق شكلا من اشكال الاصالة ، شريطة ان يعرف الفنان كيف يصب هذا «المختلف» في تيار المنجزات الانسانية انها عملية صعبة ، مثيرة ، ورائعة .

*** بنفس الوقت الذي تؤكد فيه مثل هذه العودة الى الاصول التاريخية في نمطها الابداعي ، فانت ، ايضا ، معاصر (بمعنى الانفتاح على اساليب العصر الراهن و (انجازاته) ، ومستقبلي في نظرتك .**

الا تحس ان ثمة تناقضا بين هذه الازمنة ؟

ـ لا ، ابدا . لكان ثمة تناقض لو انني ، في القرن العشرين ، اصررت على الكتابة برؤية واساليب القرن العاشر . ان الذي على المبدع ان يحققه هو لقاء الازمنة في توازن خاص ، كان «ابو نواس» مستقبليا في مواقفه وتفكيره والكتابات والصور التي صنع منها شعره . ومع ذلك فانت تجد انه كان على علم عميق بما سبقه من مواقف وتفكير وكتابات وصور . قد تبدو المستقبلية للبعض مجرد انتفاضة على الماضي ورفض له ، في حين ان الذي يحقق

المستقبل هو ذاك الذي استوعب الماضي وادرك ما تحقق فيه وما لم يتحقق ، اما الانقطاع ، او الانبتار فهو المطالبة بالبدء من الصفر والبدء من الصفر لن يؤدي الا الى خبط عشوائي نادرا ما ينتهي الى اضافة فاعلة في الذهـــل البشري . انه الطرف الاقصى الاخر الذي تحدثنا عنه ـ الانكفاء . لقاء الازمنة في توازن خاص هو سمة التجديد الحقيقية .

*** هل تفترض بمن يقرا عملا فنيا ، لكي يتعمق فهمه اكثر : فهم رموزه ومدلولات هذه الرموز ، ان يكون على معرفة بحياة كاتبه ؟**

ـ قطعا لا . انا افصل العمل الفني نهائيا عن حياة الفنان ، انا اؤثر ان ادرس ديوان شعر ، مثلا ، دون ان اعرف شيئا عن حياة الشاعر الذي كتب هذه القصائد . المهم عندي هو العمل الفني نفسه . لا اريد تبريرا او تفسيرا مأخوذا من حياة الفنان لنقص ، او قوة موجودة في العمل الفني . العمل الفني ، في النهاية ، يقف علـــى قدميه مستقلا عن صانعه .

لا شك اننا ، في نهاية الامر ، عندما نعجب بعمـــل فني ، نزداد غنى بالتعرف على حياة الكاتب ، ومساعيه الفكرية ، وظروفه الاجتماعية ـ الى اخر ما يمكن ان يكون خلفية تاريخية للعمل الفني ، ولكن ذلك يقع ضمن نطاق السيرة البيوغرافية ، لا النقد ..

اما التقييم الحقيقي للعمل الفني فهو العمل الفني نفسه ، ليس المهم ان نعرف من هو «هوميروس» ، وانما المهم ان نعرف ما هي «الالياذة» لا يهمنا ان نعرف من هو شكسبير ، وانما يهمنا ان نعرف ما « هاملت » .

ومن غريب الصدف ان عددا من اعظم الكتاب بقوا مجهولين ، من حيث تفاصيل حياتهم ، في حين بقيت اعمالهم هي التي تخلق ملامح شخصياتهم في اذهاننا ، حتى «المتنبي» ، لا نعرف عن الحقيقي من حياته الا القليل جدا ، ولكن قصائده تبقى ، كما تبقى مسرحيات شكسبير كما تبقى ملاحم هوميروس ، هي العمل الكبير الذي نظل نتمعن فيه ، ونتأمله ، ونغني به فكرنا وحياتنا .

*** اسمح لي هنا ان اعقب بشيء على هذا ، فاقول : انني من خلال معرفتي الشخصية بك ، ومتابعتي لك ، اجد الكثير من افكارك .. مـــن تجاربك الشخصية ، ومن حياتك ايضا مسربة ، بهذا الشكل او ذاك ، في مسارات وتضاعيف اعمـــالك الفنيـــة . . وبالـــذات في قصصك وراياتك .**

ـ وهل يمكن ان يكون الامر كذلك ؟ من حســـن الصدف انك تعرفني شخصيا ؛ فتستشف الصـــلات القائمة بيني وبين ما اكتب ، وحتى في هذه الحالة ، فان الاستشفاف مجزأ والكثير فيه ربما غير وارد ، ولا يفسر بالضرورة الكثير مما يخلقه الخيال في تعامله المعقد مع الواقع ، والمرء ، على كل ، لا يكتب فقط للذين يعرفونه معرفة شخصية . انه يكتب للذين لا يتجسد اسمه لهم الا بما يقراون من قلمه ، وهو لا يكتب لزمانه فقط . انه يكتب لكل الازمنة القادمة ايضا(او ان هذا هو أمله)ونتاجه هو الذي يبقى محط الاهتمام والدراسة ، مهما تكن حياته غنية وفقيرة ، مغمورة او لامعة . قد تبقى في نتاج المبدع غوامض ربما يضيء شيئا منها معرفة حياة المبدع نفسه ، ولكن هذه الاضاءة نفسها تحتمل الخطأ او الشطط لانها تعتمد ضربا من التكهن بصلات يتوهمها الناقد قائمة مع حياة المبدع الخاصة ..

حتى هذه الغوامض ، اذن ، يجب ان ينظر فيها باقامة الصلات بينها وبين بقية النتاج نفسه ، العمل الفني ، بحد ذاته ، هو ينبغي ان يكون مجال التأمل والمقـــارنة والاستنباط . واسوأ انواع النقد ما كان متجها ، لا نحو العمل المنقود ، بل نحو صاحبه ، وهو الذي يسمى في الغرب (adhom inem) . وهو عمليـــة مرفوضة في النقد .

*** دعنا ، اذن نعود الى روايتك الاخـــيرة (البحث عن وليد مسعود) ، لنلقي نظرة عليهـــا معك ، كعمل فني مستقل عنك ، (كما تحب ان ينظر اليها) ، على اي نحو تقدمها ، لو طلب اليك ذلك ؟**

ـ حالما تحاول ان تلخص(٤٠٠)صفحة في صفحة او صفحتين، فانك تهيء تشويها لا محيد عنه لما قلت في الاصل، واذا حاولت ان تحدد بكلمات قليلة ، الجوهر الذي سعيت في تحقيقه عبر عشرات الآلاف من الكلمات ، فانك تجد ان تحديدك لا يتصل بهذا الجوهر الا بأوهى العلاقة . ولذا تجدني عند الحديث عن «البحث عن وليد مسعود» ميالا الى القضايا التي تكاد تكون جانبية ، او اضافية ، واحجم عن اللب الحقيقي الذي اريد للقارىء ان ينغمر فيه ، لقد اثيرت معي احدى القضايا المركزية التي تعطي الرواية واحدا من تبريراتها الاساسية : قضية الهوية ، لا البحث عن الهوية فقط ، بل التوحد بالهوية ايضـــا . فذوات الاشخاص تبدو وكأنها يتصل بعضها ببعض عبر ذات واحدة ، هي شخصية وليد مسعود ، فتنهض تساؤلات مبهمة : ما مقدار تلون الذوات الاخرى بهذه المركزية اذ تعبر من خلالها ؟ ما مقدار تلون الذات المركزية بها ، اذ تتلقى اضواءها وظلماتها ؟ هل البحث هو عن وليد مسعود ام عن طارق رؤوف ، ومريم الصفار ، ووصال رؤوف ، وابراهيم الحاج نوفل ، والاخرين ، وهذه الهويات ، هل

تسقط نفسها على الهوية المركزية ، او تصبح هي مسقط هذه الهوية ؟ والى اي حد يصدق هؤلاء جميعا مع انفسهم ومع الآخرين ؟ ما مدى التغطيات ، وما مدى التبرير ، وما مدى التمني في كل هذا الذي يتخذ لغة الجهر ، والاعتراف ؟ واي نوع من معرفة الذات ومعرفة الاخرين يتحقق في النهاية ، داخل هذه الدوامة الزمنية ؟

الرواية ، في منحى واحد منها ، تثير هذه الاسئلة ، وتحاول معالجتها كجزء من خطتها الشاملة . ولكن لابد من القول ان هناك تيارا شديد الرمزية يحملها على متنه ، قد ينتبه ، او لاينتبه اليه القارىء . (طبعا ، المهم ان تفعل الرواية فعلها على السطح الظاهر ، قبل ان تدعي لنفسها الفعل الرمزي على المستوى الجوفي ، فالثاني مشروط بالاول) .

قيمة الهوية هذه تقوم ، منذ البداية ، كمرآة ـ مستوية ، مقعرة ، محدبة ، واحيانا مهشمة ـ قيمة اخرى : التجربة الفلسطينية كجوهر للتجربة العربية . وهنا لابد للكاتب ان يحجم ، مرة اخرى ، حتى عن الاشارة ، لئلا ينال من شهادة النص .

الكاتب ابن زمانه ، وهو لن يدعي ان اية شهادة منه هي كل ما لديه للقول ، او انها تحوي اكثر من جزء واحد من اجزاء الحياة ، اعماله كلها ، في النهاية ، تتصل في فقرات من شهادة لايمكن ان تكمل ، ولكن تجارب الطفولة، والصراع ، والحب ، والنفي ، والفداء ، التي تخطط لزماننا مداراته ، والتي تحتم الولوج الى مناطق الظلام ، كما الى مناطق الضوء ، وتحتم قول ما لا يستعد المجتمع دائما قوله : هذه التجارب انما هي مصغرات لوقائع يعرف الروائي انه لن يستطيع ، مهما كتب ، اكثر من الايحاء بها ، وما قيمة الرواية ، في نهاية المطاف ، الا في تحقيق هذا الايحاء بما لدى الكاتب من عدة ، قوامها الاسلوب (بجزئياته العديدة) ، والموهبة والحب .

*** ترى هل يكون منطقيا ان نسال : وماذا بعد «البحث عن وليد مسعود» ؟**

ـ يوم كتبت كلمة «النهاية» في ختام مسودتي لـ «البحث عن وليد مسعود» .. في ذلك اليوم بالضبط ـ واذكر انه كان يوم ٣ آب ١٩٧٧ ـ شعرت بان الارض انشقت تحت قدمي عن فراغ رهيب ، ووجدتني اتمعن في هذا الفراغ . في تلك الليلة لم انم . لم انم لانني شعرت انني اخيرا تركت عالما كنت قد عشت فيه حوالي خمس سنوات .. مليئا بالشخصيات التي اوجدتها ، والتي عذبتها وعذبتني ، وتمتعت معها ومتعتني ، وفي تلك الليلة بدات اشعر ان علي ان اكتب رواية اخرى . وراودتني انواع الخواطر ، وانواع لافكار . فالكاتب ـ كما يخيل الي ـ مطالب من نفسه ، بله الآخرين ، ان يستمر ، وما يكاد ينتهي من عمل حتى يدرك ان هناك عملا آخر لابد منه . عملا آخر في انتظاره ، ومجازفة اخرى لابد من القيام بها . وهو يائس ، قلق ، الى ان تبدأ المجازفة الجديدة . انه يعيش في عالمين : عالمه الفيزياوي اليومي ، وعالمه الفكري المضطرب في خياله وطوبى له عندما يفلح في الربط بين العالمين .

وانا اقول الآن ، ولو بشيء من التردد والاستحياء ، انني بدات رواية جديدة ، كتبت صفحات منها ، ولا ادري اين ستنتهي بي هذه الصفحات ، غير انني ، انصافا لنفسي ايضا ، اردت شيئا من الوقت لشحذ ذهني ، واستيضاح غوامضه ، هي عادة كل من يكتب . وكالعادة ، انصرفت الى كتابات اخرى ، فكتبت بعض البحوث ، وترجمت مسرحية«مكبث»ثم كتابا عن شكسبير وكتبت السيناريو والتعليق لفلم وثائقي عن المساجد الاولى في العالم العربي ، وانا الان منصرف الى دراسة الحضارة البابلية لكتابة سيناريو لفلم روائي تقع حوادثه في بابل في القرن السادس ق.م . وهو القرن الذي كانت الحضارة الرافدينية في اعلى قمم نشاطها وعطائها .

○ الحثّ على إبادة نيكسون
○ والاشادة بالثورة الشيلية

اول ترجمة في اللغة العربية
لآخر اعمال الشاعر الشيلي ... بابلو نيرودا

ترجمة الطيب الرياحي

إنّي اوضحّ اشياء معينة

● هذا كتاب لم يكتب مثله من قبل . انه يحث الشعراء القدامى والمعاصرين ، الموتى والاحياء ، على حفر وقائع حرب ابادة باردة وجامعة فوق ناصية التاريخ .

يتتابع في هذا الكتاب الانذار والحكم والاختفاء النهائي المتوقع تحت تاثير قصف شعري كثيف يحدث هنا لاول مرة .

لقد برهن التاريخ على ان الشعر كان يحتفظ بطاقة الهدم ، وهانا افوض امري اليه ، لا أكثر ..

هذا انيكسون ، وهو يجمع ذنوب جميع الذين سبقوه على طريق المعصية . وطفحت ذنوبه حين اصدر اوامره ، عقب ابرام اتفاقيات وقف اطلاق النار(١) ، بالقيام بعمليات قصف جوي لم يعرف تاريخ العالم اكثر فظاظة وتدميرا وجبنا منها .

ليس هناك من هم اقدر من الشعراء على شده الى الجدار وعلى ثقبه بالمقاطع الشعرية الثلاثية الاشد فتكا . ان واجب الشعر تحويله ، بمفعول الاطلاقات الموقعة والمقفاة ، الى خرقة يعسر وصفها . كما انه تدخل في إحكام نطاق الحصار الاقتصادي بغيـة عـزل ومحـق الثـورة الشيلية .

ومن اجل هذا عمد الى استخدام ادوات مختلفة، منها ما افتضح امرها كشبكة الجواسيس الضـــارة والمعروفة باسم « اي . تي . تي »(٢) وغيرها من الشبكات المتسترة والمندسة في صفوف فاشيي المعارضة الشيلية، ضد شيلي نفسها .

وهكذا جاء العنوان الطويل لهذا الكتاب متطابقا مع الوضع العالمي الراهن ، مع الماضي القريب ـ ومن حسن الحظ ـ مع مانترك خلفنا كمشهد يوحي بالتهديد والالم .

اني من اشد المعارضين للارهاب ، ليس لكونه يطبق دائما تقريبا بجبن متأصل ووحشية غير معروفة ، ولكن لكون نتائجه ، مثل « البومرنجات »(٣) ، ترتد كي تضر بشعب لم يكن يعلم عنها شيئا .

ومع ذلك فقد هزت اعماق نفسي احداث بلادي والاعمال المروعة التي البست « سلمنا السياسية » ثوب الحداد . ان قتلة الجنرال « شنايدر » ما يزالون احياء، يرتعون في سجون مذهبة او في فنادق اجنبية فخمة .

ان قضاة معينين وغير نزيهين قد خفضوا الاحكام الصادرة ضد اولئك الى ما يعادل الحكم الصادر في بلادي عن سرقة دجاجة . وهو ما يثير اليوم استغراب مواطني ، اذ لا يمكننا ان نتصور اناسا نسميهم قضاة وهم لايحترمون هذه المسألة المتعلقة بالرصانة والحياء.

لسوف تستفز هذه الجملة بعضهم فيظنون انني اعرض « بهيئة المحكمة الموقرة » . وبعد ، فانا لا اعني هذا مطلقا . اذ ان اي نظام بشري ، وخاصة امر القضاء الذي يكتسي خطورة كبيرة ، يبدو لي مستحقا لنوع من الاحترام الغريب . ولكنني اعتقد ان الجور الذي يأتي من المحاكم ، من اولئك الذين يفترض فيهم ان يكونوا عادلين ، هو اشد موازين العدل انخراما .

هناك كينونات اخرى واشخاص اخرون يتدفق بهم حبر قلمي هنا في الساحة العامة . وقد سبق ان انشددت الى عدد منهم بروابط المعرفة والاحترام .

ولكني حين عدت الى شيلي وجــدت ان هــذه الشخصيات كانت قد حذقت قواعد اللعبة . اذ دفعها طموحها الفاتر الى السير في قافلة الاقطاعيين وغيرهم من الجشعين ، اعداء الشعب . وحينئذ انهيت معرفتي بها . لقد فقد هؤلاء في هذه المســألة ادنى مستويات الاحترام تجاه انفسهم ، ورموا بأفكارهم المؤذية ، تلك الافكار التي كانوا يعرضونها كما لوكانت ديمراطيــة ومسيحية . فهل من العدل ان يعمد شاعر ما الى اعادة الاعتبار اليهم من خلالها !!

اود ان ابين ايضا ان هذا الكتاب ، وكذلك « اغنية البادرة الجميلة » اول كتاب باللغة الاسبانية يهدى الــى الثورة الكوبية ، لم يعيرا اهتماما لظاهرة انتقاء العبارة ولم يطمحا الى التقيد بها ، واخيرا لم يمحوا شيئا مــن التعمية المبهمة التي سادت بعضا من كتبي الميتافيزيقية.

اني ، مثل عامل الميكانيك الماهر ، اختزن قدراتي التجريبية : ينبغي ان اتحول ، من وقت الى اخر ، الى شاعر بطولي (غنائي) يكون نفعه عاما ، ينبغي ان اصبح حارس المكبح في القطار الحديدي ، ومسؤول رعاة ، ومراقب عمل ، وفلاحا ، وموظفا في مصلحة الغاز ، او مشاجرا مستعدا دائما للتضارب باستخدام اللكمات او بقذف النار من منخري .

وليظل متذوقو الجمال المرهفون ، ان كان لهم وجود بعد ، يموتون من سوء الهضم : ان هذه الاغذية، في نظر بعضهم ، متفجرات وخل غير صالحة للاستهلاك . ولكنها قد تعود بالعافية على الشعب .

ليس لدي خيار : ففي مواجهة اعداء شعبي تكون قصيدتي هجومية وصلبة مثل الحجر «الاروكاني»(*) .

قد تكون هذه المهمة وقتية ، ولكنني مقتنع بأدائها.

واني التجىء الى استخدام اقدم اسلحة الشعر ، الــى النشيد ورسالة الهجاء وقد استخدمهما الشــعراء الكلاسيكيون والرمانسيون من اجل القضاء على العدو .

والان ، فلتأخذوا حذركم ، اني أفتح النار !

نيرودا

« ايسلا نيغرا » كانون الثاني ١٩٧٣

ـ ١ ـ

أبدأ بالابتهال الى « والت وايتمان »

من بلادي

وبدافع حبي لها

أناديك أنت ، أ خي لاغني عنه

أيها المحترم « والت وايتمان »

ذا الاصابع الرمادية ،،

اذ بمساعدتك الخارقة

وبيت اثر بيت من الشعر

نبيد نيكسون ،

هذا « الرئيس » السفاح .

●

لن يوجد سعيد على الارض

أوينجز عمل ما على هذا الكوكب

مادام هو ينعم بالحياة

في واشنطن .

اني أسأل « بارد »(٤)

أن يزورني

وسأضطلع بواجباتي كشاعر مسلح

بسونيتة ذات أبيات مروعة(٥)
اذ ينبغي علي ، دون أية مناداة على الشهود ،
أن أملي الحكم الذي لم يسمع به
أحد من قبل :
الاعدام رميا بالرصاص
لمجرم ضار
ما يزال ، رغم كل مفاخره في الفضاء ،
يقتل على الارض
أعدادا ضخمة من البشر ..
ان القلم يمتنع عن كتابة
الاسم المزعج :
جزار البيت الابيض ،
والورق يأبى تدوينه .

ـ ٢ ـ

اقول وداعا للمسائل الاخرى

وداعا أيها الحب ،
والى غد أيتها القبلات !
تعلق يا قلبي بواجبك
اني أعلن هنا بدء المحاكمة .

●

المسألة هنا أن نكون أو لا نكون :
اذا تركنا اللص يتحرك
فستظل الشعوب تعيش آلامها
وستظل جريمة « الرئيس » تقترف
هذا « الرئيس » الذي يسرق النحاس
من الجمارك الشيلية
وينزع أمعاء الابرياء في فيتنام ..

●

تبا له !
لا يمكننا أن ننتظر أسبوعا
ولا يوما واحدا اضافيا
كي نقتله في القمامة
لاعماله الفظيعة
غير الانسانية .

●

انه لفخر كبير
لكل انسان حر
يتلقي صدمة النبأ
ـ ويظل رابط الجأش
مثل آلة تزداد صلابة
بمرور الزمن ـ
أن يعلن أخيرا
العدل على الارض :
لقد بحثت عنك يا رفيقنا
من أجل أن تنفتح
محكمة الدم
ـ ولو أن شاعرا يتولى الدفاع
عن العدل ـ
فالشعب قد أودع أسناني
الوردة الحمراء
كي أعاقب ، بأبياتي وصدقها ،
الحقد والشر المتعاظم
للجلاد الرهيب
هذا الذي يقوده عهر المال
كي يحرق الحديقة والبستاني
في البلاد النائية
ذات الشمس الذهبية .

ـ ٣ ـ

أغنية العتاب

ولكن
ينبغي الا نمني أنفسنا بتوبته
والا ننتظر هذا من السماء :
ان من يسبب الالام للاخرين
على الارض

لابد له من أن يلتقي بحكامه
هنا في هذه الدنيا
احتراما للعدل
وعبرة لمن يعتبر ..
سوف لن يكون قضاؤنا عليه
بالانتقام
ولكن بما أغني وبما أزرع
فدافعي هو السلام والامل .

●

ان حبنا هو حب البشر جميعا .

●

الحشرة المتعطشة للدماء
لا تموت من تلقاء نفسها
ولكنها تلتف على نفسها
وتنفث سمها القذر ..
ومما دامت معي
الاغنية مبيدة الحشرات
فسوف لن أهش بمحبرتي ...

●

من هنا
أنادي الرجال
كي يمحقوا « الرئيس »
هذا الذي يلطخه الدم والحقد
هذا الذي كان قد أمر
بحرا وجوا
ألا تعيش شعوب كاملة
شعوب محبة
شعوب وديعة
هناك في الطرف الاخر من كوكبنا
في فيتنام البعيدة
بين المزارع الملحقة بحقول الرز
وعلى الدراجات الهوائية
تقيم صرح الحب في حبور ..
شعوب لا يعرف نيكسون ،
هذا الجاهل ،
حتى عن أسمائها شيئا
شعوب بمرسوم ودون مغفرة
يقتلها ابن آوى البعيد
غير مكترث .

ـ ٤ ـ
هو

اني أقاضيك ، ايها المجرم
واخضعك كي يحاكمك الفقراء ،
وأموات الامس ، والمحروقون ،
وهؤلاء المحرومون من الكلمة والنجوى
العميان ، والعرايا
الجرحى ، والمتضررون
جميعهم ، يا نيكسون ،
يريدون محاكمتك
دون مرسوم ..

ـ ٥ ـ
الحكم

مدعوا من طرفي
سوف تشاهد هذه الارض
قائمة بأكملها في أبياتي
وهي تملي حكم الربيع
أمام هيكلك العظمي ، أيها الرفيق .
وحتى لاترى أم دمها
يسيل بين الخرائب
وهي تحمل تحت اشعة الشمس
وتحت ضوء القمر الشاحب
طفلا سوف أسلطه ،
يا رفيقي ،
سيفا على رقبة نيكسون

ـ ٦ ـ
النحاس

كنا نسمي نحاسنا شيليا
لانه كان يولد
من سواعدنا الشيلية ..
اذ أن ارضنا وجبال « الانديس »
حبلى به
بهذه الشمس الجوفية
بنحاسنا المشحون دون مقابل
الى قراصنتنا
الامريكيين الشماليين .

●

ولكن « الرئيس » فراي ،
« الموميو » المسيحية(٦)
وقد كان ، منذ زمن بعيد ،
يانكيا حتى الرقبة
قدم اليهم من نحاسنا
هدية .

●

أما وطني التعس
وطني الذي يرفض التنازل
وطن خبث المعاذن المسلوب(٧)
فكان لابد له
من أن ينتظر من « شوكيكماتا » الى « أل تنياتي »
ساعة الرد .

●

يسكننا أن نفهم ،
مذ رفرفت راية النصر ،
أن سلفادور الليندي
بخطوة حماسية واحدة
قد استرجع النحاس الى الابد
من الانياب الامريكية الشمالية
القاطعة
وأعاده الى شيلي
ذات السيادة .

ـ ٧ ـ
انتصار

المجد للانتصار الاثير
المجد للشعب الذي توصل أخيرا
الى اثبات حقه في الحياة ..

●

ولكن نيكسون
هذا الجرذ المتعود على أكل الجبن
الحانق على وطني
والمتطلع إلى خرابه
قد أوقف ، مخادعا ،
تعامله مع « ادواردو » ..
فغير السفير والجواسيس
وأحاطنا بالاسلاك الشائكة
واعترض على سوقنا المستقلة
كي تموت أمتنا جوعا ..
ولما قرر الملاك الكبار في الخفاء
اتلاف المحاصيل
ساعدهم في ذلك الديمقراطيون المسيحيون
« المومياء »
رافعين شعار :
« الخبز والحرية ! »
في حين كان جميع أرباب العمل
مقدمي الذبائح
يـ..فون وجوههم
ببعض من الطيبة
يتنكرون في زي البروليتاريين
ويأمرون بالقيام
باضراب السادة الاثرياء
وهم يستلسون من نيكسون
المبالغ القيمة :

ثلاثون « دنيرا » للخونة[٨]

ــ ٨ ــ
الميراث

هكذا يفرض نيكسون شروطه بالناپالم :
هكذا يبيد أجناسا وأمما :
هكذا! يحكم « العم سام » الحقير :
يدعمه القتلة من على طائراتهم
وتدعمه الدولارات الخضراء الموزعة
على « البوليتيكارتيين »[٩]
والمتواطئين .

●

لقد قدموا لنا هدية
وكانت بلدا جريحا
بمفعول ضربات وحشية
بالسيوف والاعتقالات .

ــ ٩ ــ
انا ــ ديك أنت

تلقينا هذا ممن سبقونا
واليوم ، اذ تصبح شيلي عملاقة
واذ نلفظ كل هذه الالام ،
أنا بحاجة اليك يا أختي
وأنت يا أخي الشاب
اسمع الي ، فأنا أقول :
لا أومن بالاحقاد اللاانسانية
ولا بالانسان العدو
أنا لا أومن الا بيدك
مشدودة الى يدي
في وجه الجاني وعقوباته ..
فلنغمر وطننا بالهدايا المتعة
والمذهبة كالسنابل .

ــ ١٠ ــ
« التروفيري » يعود الى الوطن

لاجل هذا
أنا هنا في رفقتك ..

●

كالعاشق عدت الى وطني
الى الشمس
الى الهواء
والى بحار شيلي
متألما لرحيلي عنها
ووصولي اليها ،،
اذ كان قلبي مفعما بها دوما
مثل قطعة من الالق المذهب
لشمس شيلي
ولنشيدها الصافي .

●

ما كان وطني الذي قد من ثلج
وساتان
مادة عابرة عندي
وانما جرحا أليما في لحمي
أو قمرا تائها في سماء الريف ..
لقد ضربت بجذوري في جبالك
يا شيلي
ثم أزهرت في السلاسل الجبلية .

●

(لست بعيدا عنك أبدا
وأنا في أرض أجنبية ،،
فأنا أحيا في رايتك
كامل السنة
اذ أن شعري يحمل
ثلاثة ألوان ..)
من أجل هذا
أيتها البلاد البيضاء ،
المرصعة بالنجوم
أيتها البلاد الحمراء والزرقاء ،
يا بلاد العذوبة

بلاد شيلي
بلادي يا حبي
كنت سمعت طنبورك
ينبض من بعيد
فاقتربت من جنتك كئيبا
ومكثت هناك
أسيرا للالام .

ـ ١١ ـ

انهم رجال الامس

رأيت ما شيده الشعب
طوال أعوام وأعوام
من الالم :
راية سيادتك
بألوانها التي ترينها
أخيرا ترفرف
قد عانت طويلا من الاضطراب
تثيره الهياكل القديمة البالية
وتهددك بعته اقطاعيينا
ذوي الاعمال الجائرة :
انه ماضٍ بأكمله
ذو عواقب وخيمة
يودّ مرة أخرى
أن يرى دمك يسيل ..
والحرب الاهلية كهنوت
بالنسبة لهؤلاء الذين لم يفعلوا
شيئا قط
سوى أنهم عاشوا في أحسن الحالات
أعمالا منكرة سوداء .

●

أحب السلام لعدة اعتبارات
أولها أن أغنية العمل
تلتحم في الالق الشمسي
ينبعث من حبات الليمون الحامض ،،
وكذلك للبرامج الشعبية
التي تنتج الجرارات وخشب الكرز
بأمر الحب والاماني الموحدة
للشعب في نضاله وتطوره ..

ـ ١٢ ـ

سأظل هنا

لا أريد وطني مقسما
ولا مطعونا بسبع سكاكين ..
من شيلي ينهمر الضوء
على البيت الجديد المشيد
ومعنوياتنا جميعا مرتفعة
على أرضي
فليسرع في الانسحاب الى بعيد
جميع الذين يتصورون أنفسهم
مساجين
تصحبهم لازمتهم المبتذلة :
لقد كان الاغنياء دوما
غرباء
لينقشعوا هم ولواطيوهم
نحو « ميامي » ..
أما أنا
فسأظل الى جوار العمال
أغني التاريخ الجديد والجغرافيا ..

ـ ١٣ ـ

تعال معي

لاجل هذا
أنا هنا في رفقتك :
لاجل سيادة شيلي الزرقاء
لاجل المحيط ولاجل كافة صياديه
لاجل خبز أطفالنا العنادلة
لاجل النحاس
ونيترات الصوديوم الممزوجة بالالام
لاجل الدقيق والنضال الفلاحي

لاجل الرفيق الطيب ، ولاجل الصديقة
لاجل البحر ، لاجل الوردة
ولاجل السنبلة
لاجل مواطنينا الذين ننساهم
والطلبة والجنود والبحارة
لاجل شعوب كل البلدان
لاجل الاجراس ، وكذلك الجذور
لاجل الدروب ، ولاجل كل الطرقات
التي تقود هذا العالم منذ الان
نحو النهار
ولاجل ارادة الحرية
لكل راياتنا الحمراء المرفرفة
في الفجر ..
ان كامل فرحي
يكمن في هذه الوحدة
فناضل الى جانبي
كي أأتمنك على كل أسلحة شعري .

ـ ١٤ ـ

حكاية عامية

السيدة « كاسرولين تشاسيوزي »
جاثمة على عرش مالها
كانت على وشك أن تبكي
بحرارة
وأن تقضي نحبها
بمجرد التفكير في الرعاع
يخططون لقيام حكومة الشعب
في شيلي ..
فتلاطم أمواج البحر قد لا يشعر « كاسرولين »
بالمرارة
مثل رؤيتها لمجموعات من « الروتوس »[11]
تصدم عينيها
وتسبب لها الاما مبرحة :
« هذا المدعي الاحمق
يبدو أكثر من المعجب بنفسه ،
وعلى كل حال فهو خادمنا
ويلعب دور المتسامح
ازاء « فيو » الخالد[12]
سوف نستعمله مثل فرشة الاسنان
ثم نلقي به في سلة المهملات .. »

●

وحينئذ تقول « كاسرولين تشاسيوزي »
قلقة :
ان ما يجري هو شيء هام .
ثم تغادر بيتها
وسلاحها مقلاة بيدها ،،
فهي مستعدة لتحويل المقلاة
الى كمان تحارب به
« الروتوس » البدائيين
وهم في شيلي
(روتوس) أجانب .. »

●

وشعرت السيدة « كاسرولين » ،
أو كادت ،
بنشوة تغمرها
حين لم تشاهد في الشارع
سوى عجائز
كن مثلها يسمعن من بالشارع
رنين مقاليهن ..
ثم عادت من هناك صاحبة العظمة
السيد « كاسرولين تشاسيوزي »
الى حديقتها
تشق طريقها بين مئات التنهدات
والاجاع
تاركه خلفها « الديمقراطقرستيستاس »[13]
المدعيات
يناضلن ضد « الروتوس » الثورين .

عادت مرحة ، وهي ترقص « ڤالس المياه الزرقاء » ،
الى « لاس كونديس »
اذ عند عودتها من سماع البيانوهات الرديئة
سوف ترتب بعناية أموالها
وأوقات فراغها .

– ١٥ –

وانا أقرأ « كويڤيدو » على شاطىء البحر

بين المحيط و « كويڤيدو » بالتدقيق
أنا أحيا ،،
بين هذه الامتدادات الهائلة
أقرأ البحر
وأتصفح خوف الشاعر
السعيد بأن يحيا ،
ان لحنهما المحزن
هومبرو تمزقي ..

●

أنا لا أستطيع أن أمتلك الفرح
في قلبي .
فشيلي قد ضربت
من طرف نفس أولائك
الذين يرصدوننا لخدمة الذل
ويهددوننا بالاظافر والانياب .

●

ان المصالح ، هذه الزوابع العنيفة ،
تمزق الارض وكل نفس :
ها أن الغارات تندلع في ڤيتنام
وتخفق في زبد « الكاريبي » ،

– ١٦ –

درس

ان العودة الى الحديث عن نيكسون
عودة سارة
لان محاكمة جرائم متلاحقة
يوعز باقترافها مثل هذا السافل
واجب شاعر يسير على الدرب ..
ان هذا اليوم
من حياة شيلي الثورية
هو عودة الى الكنز
وسيداته الارستقراطيات
وعودة الى رجال البورصة ..

– ١٧ –

ببيت شعري واضح

لنخترق نيكسون المعتوه ، الهائج
ببيت شعري واضح
وبقلب لا يتسامح ..
هكذا قد قضيت بان تتخلص
من نيكسون
باطلاق ناري عادل :
فوضعت مقاطع شعرية ثلاثية
في جعبة الخرطوش ...
وجندت ، وأنا أفتح الابواب
وأجتاز الحدود ،
من أجل المحاكمات الشعبية القادمة
الرجال الذين جبلوا على الصمت
والذين سقطوا
في فصول الربيع الدموية .

– ١٨ –

اني ارسم صورة « الانسان »

ينبغي علينا أن نحاكم
صاحب اليدين الملطختين
بدماء القتلى
أولئك الذين قتلهم ارهابا
أولئك الذين يظهرون
من تحت الاراضي المسلوخة
مثل مسامير الالم ،
هذا زمن لم نحلم به
من قبل ..

نيكسون ، هذا الجرذ المعاصر
من كل مكان
يشهد من جديد ، وعيناه
مفتوحتان على أتساعهما فزعا ،
ميلاد الرايات التي جندلها الرصاص ••

●

كان دوما المسيطر في ڤيتنام
وفي كوبا لم يستطع الجنون
أن يحقق شيئا مما كان يريد •
ومن يومها ، تحت طيات
الغسق المرعب ،
يريد هذا الحيوان القارض
أن يقضم في شيلي ،،
وهو لا يعلم أن الشيليين الصغار
سوف يلقنونه في كل شيء
درسا في الشرف ••

ـ ١٩ ـ
السلم ، ولكنها ليست سلمه

السلم في ڤيتنام !
أنظر ما تركت :
خلف هذه السلم الجنائزية
لايوجد غير أموات محترقين
كنت أنت الذي أحرقهم ••

●

وكشعاع من حريق أزلي
سوف يبدو المدفونون
وهم يبحثون عنك
وستعثر عليك ، يانيكسون ،
قبضات الثورة الصلبة
كي تذل وجهك الشاحب
وتكون ڤيتنام قد كسبت الحرب •

●

لا تظن يا نيكسون
أن سلمك محققة !
فغزوك كان مبيدا
ومكبوحا
لما كنت لا تستطيع أن تفقد
أكثر مما فقدت
ولما كانت طائراتك
وأسلحتك الفتاكة بالبشر
تتساقط كالذباب
بمفعول النيران التي كانت تقودها
الحرية •

●

لم تكن هذه سلمك
يا نيكسون الموت
نيكسون ، أيها الرئيس القادر
والملطخ بالدماء
انها بالاحرى
ميدالية الندامة التي تقض
مضجعك
لكنها كانت سلم الشعوب البريئة
الشعوب التي تركتها نهبا
للنار والعذاب •

●

انها سلم ڤيتنام
تلك التي شوهها سفراؤك
ومعاهداتك ،،
انها سلم أرض منهوبة
أفعمت العالم امجادا
منبثقة وسط كميات كبيرة
من الدم المسفوح ••
انها انتصار هوشيمنه الراحل
الذي أرغم يدك المضرجة
بالدماء
على اقرار السلم

التي صنعها هؤلاء البواسل •

– ٢٠ –
كوبا ، دائما

اني أفكر أيضا بكوبا الموقرة
التي رفعت وجهها الحر
مع رفيقي العظيم « شي »
« شي » الذي رفع مع « فيديل » ،
القائد العظيم ،
ضد الادغال و « الحشرات الطفيلية القذرة »[١٤]
نجم « الكاريبي » عاليا
في سمائنا الامريكية ••

●

اني أبلغ بما يلي :
ان أعداء ڤيتنام ،
هؤلاء السادة المتوحشون جدا
والمتبوعون بمرتزقة كوبيين ،
هم أنفسهم الذين مشوا ،
مدججين بالقذائف والاموال ،
ضد ريح الحرية الحلوة
واجتاحوا النور الجديد ••
وظل هنا قتلى أو مساجين
أولئك الذين هموا
بقتل الحرية •

●

أينما ذهبت
وحيثما كنت ، يا نيكسون
فكوبا لن تغفر
وستظل ڤيتنام وكوبا
مثالينا في مواجهة
أعتداءات زمننا هذا
(وستدافع شيلي مدعومة باخوتها ،
شأنها شأن هذين الشعبين الجسورين ،
عن كرامتها الثورية الحقيقية ••)

– ٢١ –
عن المؤامرات

بين « الكينوكوت »[١٥]
والمعارك التي يدبرها الاوغاد ،
ممن تجاوزهم الزمن ،
ضد الشعب في عقر وطني
تتقدم شيلي
تعترض طريقها ألف عقبة
وتهزها الفوض هزا
وهي تبني هذا الذي لم يسمح لها به
من قبل :
العيش والعمل دون يأس
كي يحكم الناس في شيلي
وكي تعطي الفواكة الشعبية
الاقليم القطبيجنوبي البعيد
ويتولد من كروم جغرافيته
خمر الحب والفرح والحياة ••

– ٢٢ –
حداد في شيلي

ساعة مريعة ! هذا الجندي[١٦]
الاول الذي سقط
في منبسط العاصمة الرملي ،
يعرف الجميع أنه قد أغتيل
وأن قاتله يدعي
بأنه « وطني »[١٧]
ولكن الخائن ، المسجون حاليا ،
ذلك الذي قاد العمل الاجرامي
يجزم بأن رئيسا مغيظا[١٨]
قد أعطى الضوء الاخضر
للجريمة الوحشية •
غير أن ذلك الرئيس لاينبس
ببنت شفة
وكأنه لا يسمع في مستراحه

الجلبة التي تحيي
ذكرى الحدث المشين الذين دنس سمعته .
(ومن بعد تحالف الرئيس المخلوع
مع عصابة ذوي النفوذ
واستمر صمته الغامض .)
وظل « شنايدر » مغدورا
وظلت هذه المؤامرة المستمرة
تنفذ من طرف قضاة غير عادلين
ما يزال الظلم من خلالهم قائما .

ـ ٢٣ ـ
لا ، أبدا

سوف لن يدخل هذا البيت
أبن أخ العم عضو مجلس الشيوخ
مسلحا بخنجر
كي يغتال جنرالا آخر .

●

كلا ، سوف لن يقضي على سطوعك
أي مجنون
كي يقودنا الى الحرب الجهنمية
نحو الالم والرعب .

●

لا ترني الدم في غرفتك
بل أعطني ، يا وطني المغطى بالثلوج
أيها النور المنتشر ،
بريقك الساطع
بريق الشـــلال .

●

سوف لن يحيلك مشعل الحريقة
الى رماد
وسوف لن يتقاتل الشيليون
فيما بينهم
يا بلادي خارقة الجمال
والمتموجة .

●

فليخرج من هنا الضبع
وسمك القرش
وليحجم الاشرار عن قتل الطيبين
. . . . . .
. . . . . .

●

أنا شاعر
ليس لدي أي تعليم أخلاقي
ولكني أقول ، مثلما أعتقد ،
ودون حزن :
لا يوجد قاتل طيب .

ـ ٢٤ ـ
لويس إيميليو ريكابارن

ليخضع المجنون الثائر
تحت ضوء القمر
في « البامبا » الفضي[١٧]
وليتجل « ريكابارن »
يا وطني
وهو يعطي الحقائق
ويدل على الطريق الذي ابتدأ أمس
فوق اديم الارض المظلمة
والذي يمثل اليوم
طريق مستقبلها .

ـ ٢٥ ـ
ضد الموت

مثلما يقاد المرء الى الاعدام
يقودنا اللص المسلح النذل
نحو الحرب الاهلية ..

●

يريد « المتزهد » الشبعان
أن ينتزع اللقمة من الاخرين
ومن جرحه المتلىء قيحا

تنتشر سموم هذا الجرح •

●

يشحذون المخالب قاتلة الاخوة
من أجل الحرب الاهلية التي
تنشب بين المتضادين
دون أن يدروا
بأن الشيليين الخصوم
يحبون دوما قوانين الحياة
وبأنه لا ينتصر
لا الاقوى ولا الاكثر شهامة
ولا الاكثر غدرا
من يغرق شيلي في الدم
ويستبدل الموت بالحياة •

●

ان الارض التي منحتنا الافراح
والتي تعلمنا الالم
سوف تزهر قريبا :
علينا الا نسد الباب
في وجه الساخط
وليحمل كل انسان في روحه
أفضل ما في علمه
وفي عصره ••

– ٢٦ –
أبـــدا

ان القاتل وحده
يشكل بالنسبة لي
طرفا من من أولئك الذين الغيتهم
من مشاعري ••
علينا الا ندفع وطننا
نحو الاحتضار
وطننا المحكوم عليه بالالم والدم •
فضد هذا يقف شعري
الذي يذهب في كل الاتجاهات
تماما مثل الريح ••

– ٢٧ –
الصمت المطبق

كان الوقت متأخرا
اذ ولى الغادرون بطبعهم
ومات « شنايدر » الذي أصيب
بجرح قاتل
تركه يخلو من الدم ،،
لقد انتهى كل شيء
واقترفت الجريمة ••

●

يلف حيواتنا صمت مطبق :
ذهول شعب متسربل بالعار
وجلبة تهز الوطن ••

●

كانوا مائة رجل ضد جندي بمفرده :
كانوا مائة جبان وخارج على القانون
ضد جنرالي المقتول •

●

لقد أعطت جاسوسية أمريكا الشمالية
أوامرها الى الخائن وقتلته
فكانت مرة أخرى
جريمة قابيل •

●

تيجان ولبوس حداد
دم والم
ويظل جنرالي المقتول
مدفونا في روح شيلي
تحييه قلوبنا التي لا تحصى ••

ـ ٢٨ ـ
انه لامر محزن

ومن يومها
ظل يفصل بيننا نهر :
ماء مشبع بالدم
ووحل مستنقعي[١٨]
لن ينساه أحد على هذه الارض .
من يومها
لم يعد وطننا نفسه ...

ـ ٢٩ ـ
وداعا يا جنرالي

من يومها
فصل دمك بعمق
بين منطقتين هما اليوم
مقسمتان على نحو واضح :
فمن جهة الحقد الذي يهدر
ومن الجهة الاخرى الشعب الذي يحمل
جراحك ..

●

الى حد ذلك اليوم
كانت ارومتك كجندي
الى جانب الليندي ، الرئيس بعيد النظر ،
تدافع عن الشعب
ودولته الفتية ..
(لكأن يدك المناضلة
من بعد أن سقطت شهيدة
لم تزل تواصل القيام
بواجبها القيادي ..)

●

وداعا يا جنرالي المقتول !

لسوف تظل ذكراك ،
ذكرى انسان كامل الصفات ونير ،
حية ترفرف
فوق أعلى قمم السلسلة الجبلية
وسيظل يرافقك الوطن في كل لحظة
على الدورب المؤدية الى الربيع ..

ـ ٣٠ ـ
بحر وحب « كويڤيدو »

في بيتي في « ايسلا نيغرا »
أقرأ في البحر ،وفي الشعر المغلق
في الخفقان ، وفي الشيء الذي يلمع
من البحر الشرس
ومن الحب الملعون
زبدة الشعر ذاتها :
البحر الذي يتألق في تصدع الامواج
وأنا أقرأ مكتئبا
«كويڤيدو» وحبه ومغامرته ..

●

لعل مصيري يختلف عن مصيره
فقلبي المحب للحرب ،
يجرني الى خوض حرب عصابات الدولة
من أجل الحصول على تشريعات الفقراء
بتوحيد حماس وصبر الحقيقة
حماس وصبر العمال الثوريين .

ـ ٣١ ـ
الانتصار

وهكذا جئت مع الليندي
الى المنبسط الرملي
وتوصلت الى فك اللغز
لغز الفئة المتمردة

على الثورة الشيلية الشرعية
هذه الوردة الحمراء ذات العناصر المتعددة •

●

لقد مشيت مع رفاقي
(جميلا مثل عرض العمال الثوريين)
الى حين عرض بغتة في العالم
ذات يوم
هذا الدرب الثوري الجديد ••

●

اني أتوجه الى الشعوب
وأرفع نبيذنا في كأس
في مستوى المستقبل ••

ـ ٣٢ ـ
٤ أيلول ١٩٧٠

يالها من ذكرى :
وأخيرا انها الوحدة !
تحيا شيلي ، ولتنطلق التسابيح
والافراح
يحيا النحاس والنبيذ والنترات
ولتحي الوحدة والتكاتف !
أجل سيدي ،
ان شيلي تمتلك مرشحا
ولكن ياله من عمل
لقد كان ضربا من الجنون
حتى يفهم اليوم ذلك النضال ••
السير السير الى امام
مثلما يتقدم النهار
فالرئيس هو سلفادور الليندي •

●

كل انتصار هو قشعريرة عظمى
اذ حين ينتصر الشعب
فذلك يعني عمود الماء الذي يكسر[١٩]

قمة الشهوة •

●

(أحدهما يصعد
والاخر يهوي في قاع قبره
هاربا من الزمن
هاربا من الزمن
هاربا من التاريخ •)
وحين يقتحم الليندي قمة الانتصار
يولي « البالتراس » أدبارهم[٢٠]
مثل بنات وردان ••

ـ ٣٣ ـ
منذ ذلك اليوم

منذ ذلك اليوم
التقى فجأة العالم المتيقظ
شيلي حقيقية
تشيد عاليا صرح الانتصار الشعبي ،
وخلال تساوق الفرح العالمي
غنى بحرنا وأرضنا •

●

وحدث في تلك الايام
أن شاعرا قرويا قادما رأسا[٢١]
من « بارال » الى ستوكهلم
تسلم شريطا رفيعا
من يدي ملك محترف جالس على العرش
وهكذا حيت اسم شيلي
المدن والمناجم والحقول
وحيا مثل انتصار أخذه الشعب غلابا
عبر النضال الطويل
وعبر الحياة كلها •
(وأنا أمزج في شيلي
وعلى جغرافيتها

نشيد حياتي ، مع أنها زائلة ،
بسيل شعري •)

ـ ٣٤ ـ
الحشرات الطفيلية القذرة تعود الى الحياة

طرأت الاوضاع الصعبة
وأحاطت الحشرات الطفيلية القذرة
خلال عصيانها
في محيط الزبل والمعارضة
بجميع مرشحيها اللامبالين
من كاذبين ونمامين وقتلة
وحمقى
كي تعثر اخيرا على تكتيك انتهازي
(هناك خطر شيوعي في شيلي !)
ثم تحالفت ، وهي تتبادل القبل المخيفة ،
المومياء المسيحية
والمومياء الحانقة
عبر الاعلان والرشاش
ضد الشعب ، وضد الليندي ••
ها أن أمواج المومياء عديمة النشاط
والمومياء المجمدة
ترفع كلها الجزمة المتآمرة ••

ـ ٣٥ ـ
يوميات الببغاوات

وامتدحوا من نيويورك
من طرف وكيل شركة « بيبسي كولا »[٢٢]
(الذي تصرف مثل جندي حقيقي
وهو يهرب بماله
مسدل الذيل •)

●

من هناك يعلم « لوحاته القديمة »
ويتبجح كل يوم بجريدته « أل مركوريو »
اذ يملي عليه نيكسون أفتتاحياتها ••
انها جريدة « شيلية » رحماك يارئيسة الدير !
يالها من وقاحة ،
ويالها من طيور بائسة كل هذه الببغاوات التي كبرت
في البنايات المخصصة لتربية الطيور •

ـ ٣٦ ـ
الاضراب الغرامي لارباب العمل

خلف العاملين في « أي • تي • تي »[٢٣]
وخلف خناجرهم
ومسرحية خياناتهم
يبرز جميع المجرمين النهابين
وغيرهم من فضلات الاوليغارشية
من نقابيين نشيطين مزيفين
وأطباء ذوي مآزر غريبة
ومقاولين اغتنوا فجأة
ومجامع محامين مزهوين
ممن يريدون أن يعلموا عن الآثام
القديمة
لكل متعهرينا الانيقين الكبار
(يريد الاوليغارشيون لغاياتهم الخاصة
أن يضعوا في أرجلهم الشريفة
نماذج الطبقة المتوسطة
كنمط من الاحذية ••)
وأعلن هؤلاء مع نيكسون ،
مولهم الرئيسي ،
اضراب أرباب العمل ••
كانوا سمانا ومستعدين
لان يحرموا من الاكل
من لم يكن من « لحزب الوطني »
فجوع الاخرين رايتهم التي يرفعونها
و « فوينتيبلا » يبيعهم خنجره ••

وهكذا اعطلوا كل شيء
بمساعدة « آي • تي • تي • »
فهم ينشرون الرعب المنظم ،،
وجميع الذين هم اخوة واعمام
في السوق السوداء
القاتمة مثل خطاياهم
اندفعوا ضد الوطن :
اضراب الحمير
اضراب مكتنزي الخدود
اضراب صغار محدثي نعمة
اضراب صاحب المصرف الصغير
المرتبط أشد الارتباط
بالبنوك المركزية •••
ذوو السحنات الغبية
سحنات الرهائن الصفراء
وأصحاب المغازات الكبيرة
يخفون البصل ، والسمك المعلب
يخفون الزيت ، والسجائر
والقدر ، والطحين
تاركين الشعب والوطن
المطعونين بأيديهم
دون نور ، دون خبز
ودون شيء ما •••

ـ ٣٧ ـ
مجانين ومغفلون صغار

« بيك » و « يوينتوفينال »[٢٤]
الضالعان في نفس العمل المشبوه
شأنهما شأن المادة المتفجرة التي تتبع الفتيل
يغطيان نفس الحيز ••
والمتطرفون من اليمين
والمتطرفون من اليسار
المتصلبون من اليمين
والمتصلبون من اليسار
يقومون معا بنفس الضرر
كي يخرج الانتصار من يدي شعب
يناضل ويتذكر ،
ليس (النحاس والشعب والسلم والحياة)
بالنسبة اليهم سوى حماقة ••

●

يتلاقى تحت سماء واحدة
مجانين اليمين والمغفلون الصغار •

ـ ٣٨ ـ
انا لا أسكت

ليغفر لي المفعمون بالامل
اجترار الاحداث الداعية الى الرثاء
الاجترار الذي يبرز رجالات الماضي
فأنا أبشر بحب قاس
ولا أبالي لا بالكلب ولا بالشخص
اذ الشعب وحده عندي
ذو قيمة
ووطني وحده يتحكم بي ••
الوطن والشعب يقودان نظراتي
الوطن والشعب يرسمان واجباتي
وان اتلفوا ما كان قد شيده الشعب
فالذي يموت هو وطني
هذا خوفي وهذا قلقي ،،
ولا أحد يتمنى حينئذ
في معمعان الكفاح
أن يظل شعري دون صوت •••

ـ ٣٩ ـ
اني احذر دوما

في هذا الاعصار الجهنمي
شد القبضات ، أيها الشعب ،
وادفع الشر •

●

طوال الليالي

تدنس صيحات الضباع
الثورة الشيلية ..
و في كل الايام
يتوق الخصم الى اطفاء
النار الثورية
والى شق أسلحة الانتصار الثوري
الموحدة ،
أما الذين انتزعت أملاكهم
فيبدون أجلافا وساخطين
يريدون طمر الامجاد التي أخذت
غلابا ..

ـ ٤٠ ـ
اني احذر مرة اخرى

هي ذي اشارة نقطة الانبثاق
اني أعطي الانذار
الى الشعب المنتصر :
ينبغي الجمع بين القوة والثقة
فشيلي هي معركة الوجود
معركة حب ، ومعركة شرف ..

ـ ٤١ ـ
وحي العقل

أنظري ، أيتها الشعوب ،
الى الافق المتفتح
يصحبنا الشباب « لوتارو »[٣٥]

●

أيتها الشعوب
ان نداءنا في العالم لا ينتهي :
امش معنا يا « مانويل رودريغويز »[٣٦]

●

لا ينبغي علينا أن ننظر الى الخلف
أيها الشعب
لان « بالماسيدا » يمشي الى جانبنا[٣٧] ..

●

سوف ننتصر
لان الشعب ذو سيادة
ويتصرف بعقل في دفاعه الحقيقي
عن الجنس البشري

●

وفي عمق ظلام العالم
تقدس الشعوب البعيدة نجمنا .

ـ ٤٢ ـ
رفيقي « ارسيلا »

كنت بدأت بوالت ويتمان
أحي العزيز ،،
اذ من مفخرتنا الامريكية القديمة
ولد والت ويتمان
وأعطاني يده ..

●

والان أنادي رفيقا أبيا
فمن بين الجميع
كان الاول « دون ألونزو دي ارسيلا »
العنيد .

●

أناديه الى الكفاح
الى الامل المتأصل
الى الثورة
والى اشادتي هذه ..
وأختتم هنا برفقته
فنغني معا ملء حناجرنا :
نفس نضالنا القديم المرير
المنبعث م نأبعد مكان

في « أروكانيا »(٢٨) ..

لا استراحة لشعرنا
– ٤٣ –
« دون الونزو يتكلم »

« شيلي ، هذا البلد شديد الخصوبة
والتميز
في هذه المنطقة القطبيجنوبية الشهيرة ..
« شيلي ، هذا البلد المحترم من قبل
الامم القصية
« لقوته الذاتية
وجبروته الفطري
اللتين طالما اشتهر بهما سكانه ،
« سكانه شديدو الكبرياء
شديدو النشاط والحزم
« سكانه الذين لم يحكمهم ملك قط
ولم يخضعوا لهيمنة الاجنبي . »

– ٤٤ –
نحن نردد نفس النغم

من سلسلة جبال « الانديس »
بدت نار متوهجة عابرة
ومن البحر
جاءت وردة ملتهبة
« شيلي ، هذا البلد شديد الخصوبة
والتميز . »

●

من يومها يسطع نجمك زاهي الالوان
في ليل أمريكا المضاء
« في هذه المنطقة القطبيجنوبية الشهيرة . »

●

وهكذا برز أخيرا
من الظل الساكن
نجمك المتحرر
« والمحترم من قبل الامم القصية . »

●

كل العالم شاهد تلك النار المتوهجة العابرة
واكراما لك ردد الصوت الرائع :
« طالما اشتهر السكان بذلك . »

●

كم هي ملتئمة وشجاعة
ومستنيرة
وكم هي مزهرة وملتحمة
الوحدة الشعبية
« شديدة الكبرياء
شديدة النشاط والحزم . »
الى حد أنها تقامر بحياتها
من أجل احكام النضال
ضد العصابات المتمردة الهائجة .

●

مثلما كان بالامس
خصبا ومفعما بالشهامة
يبدو أصلها الشعبي المعلن
شيلي
« التي لم يحكمها ملك قط . »

●

وحتى لو هوجمت
حتى لو اعتدي عليها
بلادي ، شيلي ،
فانها لن تختنق
« ولن تخضع لهيمنة الاجنبي . »

« ايسلا نيغرا » كانون الثاني ١٩٧٣

(١) اتفاقيات باريس الخاصة بوقف اطلاق النار في فيتنام . - المترجم - .

(٢) الشركةالعالمية للتلغراف والتليفون .

(٣) البومرنج : سلاح خشبي استرالي قديم يرمى به فيعود الى قاذفه .

(٤) نسبة الى « اروكانيا » ، وهو اسم كان قد اطلق على المنطقة الوسطى من شيلي الواقعة بين سلسلة جبال « الانديس » والمحيط الهادي . وقد كان يسكنها الاروكانيون الذين ناضلوا طويلا ضد الغزاة الاسبانيين .

(٥) الشاعر البطولي .

(٦) قصيدة تتألف من اربعة عشر بيتا .

(٧) موميو : مومياء ، وتجمع في اللغة الاسبانية على «موميوس» ويرمز بها الى المسيحيين الديمقراطيين .

(٨) نفاية صلبة متأتية من خلط خام المعادن وتكريره وحرق الفحم الحجري .

(٩) الدنير : عملة رومانية فضية قديمة . ويشير بها الشاعر هنا الى المبلغ الذي استلمه يهوذا الاسخريوطي لقاء خيانته للسيد المسيح .

— المترجم —

(١٠) لا يمكن ترجمة هذه الكلمة الى العربية . اذ اراد نيرودا من خلالها ان يتلاعب بأسم «اونوفري جاربا» رئيس الحزب القومي (حزب يميني) ، وأن يعرض بجميع اللصوص والمتواطئين ممن كانوا على شاكلته .

— المترجم —

(١١) التروڤيري : شاعر غنائي من شعراء القرنين الثاني عشر والثالث عشر في فرنسا . وهنا يشبه نيرودا نفسه به .

— المترجم —

(١٢) كلمة شيلية محضة تستعمل للتدليل على اناس من الطبقة الفقيرة جدا .

(١٣) اسم قاتل الجنرال « شنايدر » صديق الليندي .

(١٤) تستعمل هذه الكلمة المولدة في اللغة الاسبانية للتهكم على الديمقراطيين المسيحيين .

(١٥) تطلق تسمية «الحشرات الطفيلية القذرة» في كوبا على انصار الثورة المضادة من الكوبيين .

(١٦) شركة « كينوكوت » الامريكية للتنقيب عن النحاس . وهي تقوم بنهب هذه الثروة في عدد من بلدان امريكا اللاتينية مثل شيلي وبورتوريكو .

— المترجم —

(١٧) المقصود هنا هو الجنرال « شنايدر » الذي اغتيل في شهر تشرين الثاني عام ١٩٧٠ .

(١٨) اي انه من الحزب الوطني ، القوة اليمينية المعارضة للوحدة الشعبية .

(١٩) المقصود هنا هو « ادوارد فراي » الرئيس الذي هزمه سلفادور الليندي في الانتخابات .

(٢٠) سهل معشوشب في امريكا اللاتينية .

(٢١) نسبة الى مستنقع .

(٢٢) عمود الماء : اعصار في اوقيانوس يتخذ شكل كتلة هواء مدومة . ويبدو اشبه بعمود مائي ينطح السحاب .

(٢٣) اتباع « بالترا » ، وهو المرشح السابق عن الحزب الراديكالي قبل تعيين الليندي كمرشح مشترك ، ثم مؤسس حزب اليسار الراديكالي الذي انشق عن الوحدة الشعبية في نيسان ١٩٧٤ واتخذ فيما بعد مواقف اكثر فاكثر رجعية .

(٢٤) المعني هنا هو نيرودا نفسه حين سافر الى السويد كي يستلم جائزة نوبل للادب بعد حصوله عليها .

— المترجم —

(٢٥) انظر المقصود هنا في قصيدة « كوبا ، دائما » .

(٢٦) المعني هنا هو « اغسطين ادواردز » رئيس فريق اصحاب النوك الذي يحمل اسمه ، ومالك ومؤسس محطة «مركوريو » ، وهو بالفعل وكيل شركة پيپسي كولا الامريكية .

(٢٧) راجع المقدمة .

(٢٨) هما صحيفتا اليمين المتطرف واليسار المتطرف .

(٢٩) بطل المقاومة الاروكانية ضد الغزو الاسباني .

(٣٠) بطل الاستقلال في شيلي .

(٣١) رئيس شيلي الذي انتحر عام ١٨٩١ ، وقد قهرته الرجعية بعد ان حاول لفائدة شيلي استرجاع الثروة الوحيدة لهذه الاخيرة في ذلك الزمن وهي نترات السوديوم .

(٣٢) راجع المقدمة .

كتب

المفصل في تاريخ العرب واليهود

د . احمد سوسه
عرض : بديعة امين

على خلاف كل ما يطرح من اسباب تبدو معقولة ، ومن ثم مقبولة ، من جانب الرأي العام ، لتبرير الحروب التي تندلع بين الشعوب والاقوام والامم : من اغتصاب ارض او صراع عليهما الى اغتيال ارشيدوق او البحث عن مجال حيوي الخ ... ، يستمد العدوان الصهيوني على البلدان العربية ، مبرراته – طبقا لما تطرحه الاجهزة الصهيونية المتخصصة – من كل المسببات الممكنة : مسببات حضارية ، ثقافية ، فكرية وحتى ميتافيزيكية – الا المسبب الحقيقي : انتزاع ارض من اصحابها الشرعيين . هذا التفسير الصهيوني للعلاقة العدائية العربية – الصهيونية ، هو ابرز ما يميز هذه الحرب عن سواها من الحروب التي اندلعت سواء في العصور التاريخية الغابرة او الحديثة .

* لقد افلح الصهاينة ومنذ البداية تماما ، في تحقيق تلك المهمة التلفيقية الصعبة التي استطاعت – فيما بعد – ان تبلغ ، دونما صعوبة ، الاسباب الحقيقية الكامنة وراء « الغزو الصهيوني » المعاصر لفلسطين ، فتحجبها عن العيون ، بالرغم من حقيقة ان رواد الصهيونية ، لم يجدوا ما يحول بينهم وبين ان يعلنوا منذ البداية ، وبصراحة مطلقة لا تتحمل ادنى قدر من الشك ، عن مطامعهم الاستعمارية في فلسطين وفي منطقة الشرق الاوسط ، انسجاما مع روح العصر الذي كانت تسوده انذاك التطلعات الامبريالية التي افرزت الفكرة الصهيونية .

وكان ان تقبل الراي العالمي عموما تلك المبررات والتفسيرات وتخطى مرحلة التقبل الى مرحلة اقرار « الحق اليهودي في فلسطين .. ثم انتقل الى مرحلة اعلى من مراحل التعبير عن اتخاذ موقف – مرحلة تبني « الحق اليهودي » كما لو ان المسألة كانت قضيته هو، حيث ان « المشروع الصهيوني » كان يستحق شرعيته من منطلق ان « الدولة اليهودية » ستكون جزءا عضويا في الحضارة الاوروبية وممثلا لها في منطقة الشرق الاوسط في مهمتها التلفيقية التي انتحلت لنفسها هي الاخرى – اي الدولة اليهودية – ذلك الرداء الاخلاقي (رسالة الرجل الابيض) . من هنا ، فان حربنا مع الكيان الصهيوني ، كانت وما تزال ، والى جانب مظهرها الاساسي المتمثل بالصدامات العسكرية بين العرب والصهيونية ، تتميز دون غيرها من الحروب ، بميزة جوهرية لم يعد اغفالها امرا مقبولا : تلك هي انها حرب

تنطلق ظاهريا من ارضية فكرية ـ ثقافية ـ حضارية . هذه مسألة لا يمكن ان ينظر اليها على انها اقل اهمية او فاعلية او صعوبة من الجانب الاساسي الاخر ـ الجانب العسكري . فمن هذه الارضية ، استطاعت الصهيونية ان تتغلغل الى وجدان وضمير الشعوب الاوربية والامريكية ، مما منح الحرب العربية ـ الصهيونية بعدا هاما ، ليس من الحكمة في شيء ، الاستهانة به او اغفال امره ، الا وهو البعد الدولي . وتعاملنا مع هذا البعد ، يتمثل قبل اي شيء ، بتصحيح ما اعتاد الراي العام ان ينظر اليه على انه القول الحق وتفنيد تلك الاكداس الهائلة مما جاء به الفكر اللاهوتي اليهودي الشوفيني القديم ، ومن بعده الفكر الصهيوني ، من افتراءات وتزييف لحقائق ووقائع استقرت تحت ركام ما ينوف على خمسة آلاف عام .

انها حقا لمهمة بالغة الصعوبة تلك التي تستهدف تنقية الفكر البشري من تلك الرواسب التي خلفتها « عملية غسل دماغ » امتدت على مدى قرون بكاملها، حتى بدت تلك الرواسب وكانها قد نشأت نشوءا طبيعيا وصحيا في كل منعطفات الفكر البشري في خلال ما ورثته من قيم وآيات ومقولات عبر ميراث الفكر المسيحي ، وما ورثه هذا عن «الفكر اليهودي» .

اقول .. انها لمهمة صعبة . ولكنها خطيرة وملحة. وقد لاابتعد كثيرا عن الحقيقة فيظني انها تشكل ـ ربما ـ نصف معركتنا مع العدو الصهيوني الذي يقف بمواجهتنا ويلتهم ارضنا لقمة بعد لقمة ، وقطاع كبير من الراي العام العالمي يقف وراءه ويمده بنسغ الحياة ، والبقاء والقوة. ولا اظن ان احدا يجهل اننا لسنا بقادرين على ان نحمل الراي العام العالمي على التخلي عن تأييده للصهيونية والكيان العدو ما لم نقم اولا بازالة الوهم الذي يغذي فيه تعاطفه معه وحقده على العرب . وبطبيعة الحال ، فان من غير الممكن ان يتم هذا دون قيامنا بما يمكن ان يولد لديه قناعة وجدانية بانه مخطىء في ما يعتقده بصدد الكيان العدو وحقيقة الصهيونية ، وان قناعاته بأحقية اليهود في فلسطين ، وايمانه « بالميراث الثقافي اليهودي» ـ الذي يشكل ركيزة اساسية في الفكر المسيحي ـ انما هي امور قائمة على باطل . ولا يتم هذا الا بازالة اتربة القرون عن الحقائق التي زيفتها اقلام الربانيين اليهود الاوائل ووظفتها لخدمة مصالحهم ومصالح تلك الحفنة الضئيلة من اتباعهم ، ومن جاء من بعدهم من المنتفعين بذلك الارث المزور .

لقد استطاع «الفكر اليهودي» ان يسرق جزءا هاما واساسيا من تراثنا الحضاري وسمى ما سرقه منا «ثقافة يهودية» . ولم تكتشف تلك السرقة حتى فترة متأخرة من القرن التاسع عشر حين ازيلت تراكمات العصور عما ابدعه الفكر الانساني في وادي الرافدين وفي منطقة الشرق الادنى عموما ، قبل ظهور العقيدة الموسوية . غير انه ما ان حدث الاكتشاف العظيم حتى شرع الفكر الصهيوني بمحاولة اسدال حجب جديدة كثيفة لتغطية ما امكن من الفضيحة . وجاءت الظروف وكأنها كانت قد اتت لتخدم قضيتهم . فما ان بدأت رائحة اندلاع الحرب الكونية الثانية تنتشر في اجواء اوربا الثقافية ، حتى توقف ذلك الاندفاع العالمي المنبهر بحثا عن الحقيقة في الاعماق الدفينة من ارض سومر وبابل واشور . ويبدو وكأن الصمت قد طاب له ان يستمر حتى ايامنا هذه .

واعود فاقول ... انها لمهمة صعبة . غير انهبالرغم من المصاعب ، وبالرغم من ان مهمة كهذه تتطلب جهودا كبيرة .. جهودا جماعية وليس جهدا فرديا .. فان حائلا ما لم يستطع ان يقف دون الدكتور احمد سوسة لينهض بهذه المهمة .. حاملا فوق منكبيه اعباء قرون موغلة في القدم ، وهو يبحث عن الحقيقة الضائعة ليبلغها للناس . فكانت ثمرة تلك الجهود الكبيرة ،كتابه القيم (العرب واليهود في التاريخ) ، الذي صدرتالطبعة الاولى منه عام ١٩٧٢ ، لتلحق بها طبعة ثانية وثالثة . غير ان الذي يبدو ان تلك الطبعة والطبعتين اللاحقتين ، قد اخفقت في ان تقول كل الذي كان الدكتور سوسة ، يريد اظهاره للناس . فقد طلع علينا في ١٩٧٥ بطبعة رابعة ، منقحة ومزادة ومفصلة بعنوان (مفصل العرب واليهود في التاريخ) . وهي تقع في مجلدين يضمان (٩٠٣) صفحة ، ومزدانة بعدد كبير من الخرائط الموضحة والصور والرسوم الاثارية التي تعزز ما توصل اليه الكاتب الفاضل من نتائج هامة ، وكأني به يقول للعالمين : لقد ظننتم الصدق في ما كان كذبا ، افلا تعقلون ! .

بديعة

من الكتب ما يزداد اهمية وتتخذ القضايا المطروحة فيها ابعادا تتسع شمولية وتزداد عمقا كلما طال امتداد الزمن منذ صدورها للمرة الاولى . وهذا الاستنتاج لاتقرره بطبيعة الحال ، عدد الطبعات التي تصدر بين حين واخر لكتاب ما . فاهمية كتاب ، قد تظل ، مهما ارتفع عدد طبعاته ، هي هي ، ليس بمكنتها ان ترتقي الحدود التي قوم الكتاب المعنى بموجبها ، مذ صدوره للمرة الاولى . ويصدق هذا بصورة خاصة على المؤلفات الاكاديمية والروائية وبعض دواوين الشعر ، التي تعاد طبعاتها مرات ومرات لا يمكن الا ان تلفت النظر . ولابد ان تكون اعادة الطبع مبررة لسبب او لاخر ، كأن يتناول الكتاب المضي موضوعات مما تهتم به قطاعات واسعة من الراي العام ، مع كون ما طبع منه غير كاف مما يحرم جزءا لايستهان به من القراء من الحصول عليه . او ان صدوره في طبعات جديدة تحتمه ضرورة اكاديمية او مدرسية ، او فقط لغرض توفيره للاجيال التي لم تكن قد ولدت عند صدور الطبعات الاولى او ..

او . . . غير ان ما يدور في ذهني ، هو غير هذه الاسباب كلها . ان الاستنتاج اعلاه ، انما هو وليـد حقيقة ان **القضايا التي تناقشها الكتب التي عنيتها في مطلع** الحديث ، تتخذ ابعادا اكثر شمولية وعمقا ، وان اهميتها تزداد اتساعا ، نتيجة لاتساع وتعمق مدارك ووعي الرأي العام الذي تتوجه اليه تلك الكتب بما تثيره من مسائل لم يسبق ان بحثت بالشكل الذي ينبغي لها ان تبحث فيه وبشكل يجعلها قادرة على ان تفي بالاحتياجات الفكرية والروحية المتنامية لذلك الرأي العام مما يجعلها مؤهلة لان تطلق عليها صفة كتب رائدة . من هذه الكتب، **كتاب الدكتور احمد سوسة ، موضوع حديثنا .**

ان الكتاب ينطوي ، باعتقادي ، على اهمية بالغة الخطورة من حيث انه جاء ليصحح ـ واكرر ـ ليصحح **بجراة نفاذة الكثير من المقولات والمعتقدات والمفاهيم التي** قامت بالاستناد اليها ، حضارات بشرية متعاقبة منـذ ما قبل الميلاد ، حتى غدت ميراثا قدسيا توارثته البشرية **جيلا بعد جيل ، ليكون معيارا يحدد لها قيمها الاخلاقية** والسلوكية ، وضابطا يتحكم في نظمها وشرائعها الاجتماعية والثقافية وحتى الاقتصادية لمئات السنين . وقد يحسن بي هنا ان استعيد ما جاء في مقدمة الكتاب التي كتبها الدكتور رولف رايخارت ، أستاذ الثقافة الاسلامية والتاريخ الاسلامي ومدير مركز الدراسات الافرو ـ شرقية ، في جامعة باهيا الاتحادية ـ سلفادور ـ (البرازيل) . يقول الدكتور رايخارت :

« اما عن العمل الذي تصدى له المؤلف فانه عمل **ضخم هياب ، اذ انه ليس الا قلب بل تصحيح قضايا** تاريخية متوارثة عبر الاجيال أسيء فهمها ، وهي ما تزال شائعة بين الناس ومقبولة منهم بفعل التوراة وتأثيرها منذ ما ينيف على الالفين والخمسمائة سنة . وانه لمن **المؤكد ان اكتشاف مدونات الاقوام التي عاشت قبل** تدوين اسفار التوراة بزمن طويل ، كالسومريين الاكديين، الكنعانيين الحيثيين ، البابليين ، الاشوريين واخيرا **المصريين قد دللت ، وبما لا يقبل الشك ، على انالكتابات التوراتية (ولا سيما الاسفار الخمسة الاولى) لا يمكن** التعويل عليها كمرجع تاريخي حقيقي ، وذلك لكون **تلك المدونات المكتشفة عاشت الاحداث التي عاصرتها ، في** حين ان كتابات التوراة تذكر احداثا سبقت ظهورهـا بثمانية قرون بالنسبة لزمن موسى والخروج وخمسة عشر قرنـا واكثر بالنسبة لابراهيم والخليقة . » (ص/٤) .

ويشير الدكتور رايخارت في مقدمته الى الثقة والقدسية التي تحيط بالتوراة كما يذكر انه كان واحدا **من المضللين (بفتح اللام)** وانه كان واحدا من بين عديد من الكتاب « الذين دأبوا على ترجمة التوراة كأحد كتب الادب وفي اغلب الاحيان احد كتب الشعر من وضـع **اليهود في بابل الذين مزجوا الصدق بالكذب بصـورة** عشوائية وبطريقة كيفية غايتها تمجيد تاريخهم الخاص **باعتبارهم يمثلون «الشعب المختار» من دون جميـع** « شعوب العالم » مما يؤيد حقهم بـ « **الارض الموعودة**». (ص/٥) . وبعد ان يكتشف الحقيقة ، يدعو الدكتور رانجارت الى تصحيح ومراجعة ما تم تعلمه بصـورة خاطئة : « ونحن ، الذين كان تعليمنا خاطئا منذ الصغر، يتوجب علينا مراجعة ما كنا قد تعلمناه ، وان كتاب الدكتور احمد سوسة يقدم لنا مادة غنية تساعدنا على ذلك . » (ص/٥)

ان الدكتور سوسة يسعى في كتابه القيم هذا الى تصحيح ما تراكم من اخطاء وعمليات تزييف عبر الاف السنين .. وليست هذه بالتأكيد بعملية غير مضنية ، ليس فقط لان المحاولة تجري في ارض تكاد تكون بكرا، وانما لان الارض البكر ، اضافة لذلك ، ملغومة بالعشرات والمعوقات ، والمسلمات التي يصعب على المرء ان ينسى انها بلغت من القدسية والرسوخ حدا لا يسع حتى اشد المتمسكين تصلبا بالمنهج العلمي وحتى بالعلوم الصرفة ان ينسوا ـ في القليل ـ انها موجودة .

بدأ د . سوسه كتابه ببحث الهجرات الرئيسة التي انطلقت الى الهـلال الخصيب ، ابتداء من هجرة الكنعانيين فالفينيقيين متناولا الحضارة الكنعانية ودور الفينيقيين في نقل العلوم . ويناقش الديانة الكنعانية والفينيقية فيقول انها قد احتفظت بطابعها السامي البدوي بالرغم من تأثرها بالثقافة المصرية والبابلية واليونانية . ويذكر ان اعلى الالهة الكنعانية مقاما هو الالهة « ايل » وهو نفس اسم الاله الوارد في التوراة . ويشير في هامش (على ص/٦٨ ، المجلد الاول) بان اسم « ايل » يرد في التوراة (٢٢٩) مرة في اسفار التكوين والخروج واشعيا وايوب . ويبين الدكتور سوسة المكانة الهامة التي كان الاله ايل الكنعاني يتمتع بها فيقول : « وصفته التراتيل الشعرية الكنعانية بأنه هو الـذي يبعث بمياه الانهر لتجري في الارض وتحي مواتها ،وهو الذي يبعث بالمطر فيجعل الاودية تفيض عسلا ، وهـذا هو نفس الاصطلاح الذي ورد في التوراة في وصف خصوبة ارض كنعان . » (ص/٦٨) .

ومن الاخطاء التاريخية الشائعة التي يتوقف عندها د . سوسة ، ما يتعلق بقبائل « الاخلامو » التي هي فرع من الاراميين ، والذين صار اسمهم كثيرا ما يطلق على الاراميين نظرا لما كانوا يتمتعون به من شـهرة . ويضيف : « وقد ورد ذكر جماعات اخرى مع «الاخلامو» سميت بـ « الخبيرو » أو « الهبيرو » أو « العبيرو »، وهي كلمة كانت تطلق على القبائل العربية الرحل التي كانت تجوب الجزء الشمالي من الجزيرة العربية ايضا وقد انضمت الى القبائل الارامية وصارت هذه الكلمة بعد ان صحفت الى عبري وعبراني تطلق على اتباعموسى بعد ظهورهم باعتبارهم من القبائل الرحل ، لانهم لـم

يكونوا قد وجدوا بعد عندما كانت هذه الكلمة تستعمل لتعني البدو الرحل المهاجرين أو العابرين . » (ص/٩٩).
وبعد ان يتناول المؤلف حضارة الاراميين وهجرة الاكديين الى العراق ثم الحضارة المصرية وهجرة العرب الى مصر، يبحث في تاريخ وحضارة الاشوريين والكلدانيين وهجرة الفلستيين الى فلسطين وغير ذلك من الهجرات التي جرت في تلك الحقبة التاريخية ـ بعد هذا ، ينتقل المؤلف في الفصل الثاني الى الجزيرة العربية حيث يناقش بعمق وبصورة شاملة مختلف الحضارات التي تعاقبت في مختلف ارجاء الجزيرة . والذي يلفت انتباها خاصا في هذا الفصل ما يقوله الكاتب من ان اللغة العربية كانت اللغة الاصل التي كانت تتكلم بها القبائل العربية قبل ان تتفرق ، حيث تفرعت فيما بعد نتيجة لتأثير البيئات المختلفة التي حلت بها تلك القبائل ، غير انها بقيت محتفظة بالخصائص الاصلية التي تتميز بها . ويشير الى ان العلماء قد اطلقوا على هذه اللهجات اسم اللهجات او اللغات السامية . ويتفق الدكتور سوسة مع راي البحاثة الدكتور جواد علي حول كون العربية اللغة الام مستشهدا بقوله من « ... ان هناك جماعة من المستشرقين ترى ان اللغة العربية على حداثة عهدها بالنسبة الى اللغات السامية الاخرى ، هي انسب اللغات السامية الباقية للدراسة واكثرها ملاءمة للبحث، لانها لغة لم تختلط كثيرا باللغات الاخرى ، ولم تتصل باللغات الاعجمية قبل الاسلام ، فبقيت في مواطنها المعزولة صافية ، او اصفى من غيرها في اقل الاحوال، ثم انها حافظت على خواص السامية القديمة مثل المحافظة على الاعراب ، على حين فقدت هذه الخاصة المهمة اكثر تلك اللغات ، ولهذه الاسباب وغيرها راوا ان دراستها تفيد كثيرا في الوقوف على خصائص السامية القديمة ومزاياها . » (ص/٢٣٥) .

ومن الموضوعات الخاطئة العالمية الانتشار التي يصححها الدكتور سوسة ، تلك التي تقول : « ... ان الابجدية الفينيقية هي أول الابجديات واقدمها ، وان الفينيقيين هم اول من استعمال طريقة الكتابة بها وقد اخذوا اصولها من الكتابة الهيروغليفية المصرية ، ....» (ص/٢٤١) . هنا يطلعنا د . سوسة على سر ظل خفيا عن العيون منذ ان اتمت الارض دورة كاملة لها حول الشمس في يوم ما من سنة ١٨٥٠ ق . م . وليزيح الكاتب الفاضل ما تراكم من اتربة الدهور على ذلك السر يقول لنا انه قد « ... عثر على كتابة بالاحرف متصلة بالكتابة المصرية اقدم بكثير من الابجدية الفينيقية ، وهي الكتابة التي اكتشفت في شبه جزيرة سيناء في موضع يسمى « سرابيط الخادم » ويعود تاريخها الى سنة ١٨٥٠ ق . م . وقد اطلق عليها اسم « كتابة طور سينا » او « الابجدية الطور سينائية » . وهذه الكتابة البسيطة جاءت باللهجة الكنعانية القديمة وتعد حلقة الوصل بين الهيروغليفية التصويرية والابجدية . » (ص/٢٤١–٢٤٢) .

ولعل البحوث المتعمقة التي يتناول فيها الكاتب التوراة والديانة اليهودية ، والخلفية التاريخية والحضارية التي يستندان اليها وكذلك ما يتعلق بهما من احداث وروايات ، او ما ربط بهما عمدا في احداث وشخصيات تاريخية ، وذلك في الفصول الثالث والرابع والخامس والسادس ، تعتبر اهم مساهمة يمكن ان يقدمها مواطن عربي في دحض وتفنيد تلك المزاعم والاسس التي قامت بالاستناد اليها اكبر عملية لصوصية في التاريخ الحديث: سرقة وطن !

يتناول الدكتور سوسة ، من بين امور اخرى تتعلق بالموضوع ، تاريخ التوراة بعد ان يقسمها الى ثلاثة اقسام ، الاول منها ، وهو الاسفار الخمسة المعروفة « بكتب موسى الخمسة » (تكوين ، خروج ، لاويين ، عدد ، تثنية) ، والثاني ، وهو المسمى « نبييم » اي الانبياء ، ويتناول تاريخ (بني اسرائيل) ابتداء من دخول يشوع فلسطين حتى هدم هيكل سليمان ، ويضم (٢٢) سفرا . اما الثالث او « كتوبيم » اي (الكتابات والاشعار) فيتالف من اثني عشر سفرا منها مزامير داود وامثال سليمان ونشيد الانشاد وغيرها .

ويتوغل المؤلف بنا في تلك الاعماق المجهولة من التاريخ البعيد ، فيخبرنا ان التوراة « اعتبرت بني اسرائيل الموضوع الرئيسي الذي ترتكز عليه جميع الحوادث الواردة فيها وقد عدتهم موجودين في كل زمان ومكان حتى في الادوار التي سبقت ظهورهم الى عالم الوجود ، فقد اعتبرت وجودهم في دور ابراهيم الخليل في القرن التاسع عشر قبل الميلاد قبل ان يخلق يعقوب (اسرائيل) ، كما انها اعتبرت وجودهم بعد عهد ابيهم يعقوب بحوالي ستمائة سنة ، اي في عهد النبي موسى عندما نزحت جماعته من مصر الى ارض فلسطين في القرن الثالث عشر قبل الميلاد ، ثم اعتبرت وجودهم في جميع الادوار التالية ... وحتى يهود العالم اليوم هم، على راي التوراة ، نفس انباء يعقوب الذي عاش قبل ٣٧٠٠ سنة . » (ص/٢٦٨) .

ويزيح الكاتب الستر التي نسجها الحاخاميون الذين كتبوا التوراة في بابل حول ما يرد فيها من احداث وروايات وشخصيات بقصد التعمية ، فيقول في معرض حديثه عن الدور الثاني الذي يلي الدور الاول (عصر ابراهيم الخليل بستمائة عام ، انه «دور موسى وجماعته عندما نزحت هذه الجماعة الى ارض كنعان ، ولقدكانت اشبه ما تكون بحملة مصرية مؤلفة من جماعة من المصريين ومن بقايا الهكسوس الذين يدينون بدين التوحيد الذي ورثوه عن فرعون مصر اخناتون ، فاضطروا تحت ضغط الوثنيين واضطهادهم الى الهرب منها والتوجه الى ارض كنعان . ويمكن ان نطلق على هذه الجماعة اسم « قوم

موسى » كما ورد اسمهم في القرآن الكريم ، وهؤلاء بطبيعة الحال كانوا يتكلمون اللغة المصرية ، وبها كلمهم موسى على وجه التأكيد ، وقد نسبت التوراة هذه الحملة الى بني اسرائيل بغية ربط هذه الجماعة بيعقوب وابراهيم الخليل كما نسبت موسى الى كهنة بني لاوي ابن يعقوب (اسرائيل) في حين ان الراى الحديث لدى الباحثين في هذا العصر هو ان موسى كان قائدا مصريا في بلاط اخناتون وكان يدين بدين التوحيد الذي دعا اليه اخناتون ، ورواية التوراة نفسها تشير الى ان موسى تربى في البلاط الفرعوني اذ اتخذته ابنة فرعون ابنا لها. ثم تزوج من امراة كوستية (اثيوبية) . (ص/٢٦٩ — ٢٧٠) ويضيف د . سوسة ان « من الثابت لدى العلماء ان اسم موسى اسم مصري صميم تسمى به اباطرة عصر الامبراطورية : احمس أو اح موسى ، تحو تمس او تحوت موسى ، وعمسيمس أو رع موسى ... « (ص/ ٢٧٠) ويتحدث الكاتب عن اللغة التي كتبت بها شريعة موسى وهي اللغة الهيروغليفية التي كان موسى يجيدها ، ثم يبين كيف ان جماعة موسى اخذت بالحضارة الكنعانية بعد ان استقرت في فلسطين ، بما في ذلك الوثنية الكنعانية وذلك بعد عهد موسى ويدلل الكاتب على ذلك بواقع الوثنيين ، كما تقول التوراة . ثم يحدثنا المؤلف عن الدور الثالث الذي يبدأ بسبي اليهود في بابل . ثم يتناول باسهاب موضوع تحريف التوراة مدللا بما لايقبل الشك ان التوراة الحالية هي ليست توراة موسى التي تحدث عنها القرآن الكريم . ويشير الى مواضع التحريف والازدواجية فيها والتناقضات والغرض اللذين يسودانها . كما يحدثنا التلمود الذي يعتبره «جزءا من احكام الديانة اليهودية ، والتلمود معناه التعاليم أو الشرح او التفسير ، وهي مجموعة الشرائع اليهودية التي نقلها الاحبار اليهود شرحا وتفسيرا للتوراة واستنباطا من اصولها ، ... » (ص/٢٩٢) . ويذكر الكاتب ان اليهود يزعمون ان التقاليد والتعاليم التي يتضمنها التلمود كانت قد القيت شفاها من قبل موسى على شعبه وانها اعطيت له شفاهة حين كان على الجبل .ثم يكشف لنا الكاتب عن جانب من بعض المبادىء والاسس التي تشكل العمود الفقري للتلمود والتي يمكننا بسهولة ان نجد الصلة العضوية الوثيقة بينها وبين ما تدعو اليه الصهيونية . يقول الكاتب : « وفي التلمود تأكيد لمبدأ الاستعلاء والتفوق العنصري اليهودي على بقية شعوب الارض وجعل الناس عبيدا لليهود باعتبارهم الشعب المختار وان الله قد اصطفاهم من دون سواهم من شعوب الارض ، كما تتجسم فيه انعزالية الشعب اليهودي وحقه في جميع خيرات الارض التي وهبها له الهه الخاص دون الاخرين من الناس . » (ص/٢٩٦—٢٩٧) . ومن النصوص التلمودية التي تنعكس بوضوح في المبادىء الصهيونية ذلك النص الذي يقول : « يجب على كل يهودي ان يبذل جهده لمنع تسلط باقي الامم في الارض، حتى تصير السلطة لليهود وحدهم ، فاذا لم تصر اليهم السلطة عدوا أنفسهم وكأنهم في حياة المنفى والاسر ، ويعيش اليهود في حرب مع باقي الشعوب حتى ينتقل لهم الثراء والسلطان من الجميع وحينئذ يدخل الناس افواجا في دين اليهود . » (ص/٢٩٧) .

ويتناول د . سوسة الفرق والحركات اليهودية المختلفة التي ظهرت نتيجة لمعارضتها التعاليم التلمودية. ومن تلك الفرق « طائفة القرائيل » أي قارئو التوراة دون التلمود ، التي ظهرت في القرن الثامن الميلادي ، وكان مؤسسها ، عنان بن داود ، متأثرا بفلسفة المعتزلة ونظرتها العلمية الى الحياة . وقد استمر نشاطها بالازدهار والانتشار حتى مستهل القرن السابع عشر حين بدأ ظلها بالانحسار مع انتشار اليهود الربانيين وفيما بعد مع ظهور واشتداد الحركة الصهيونية التي رأت في حركة القرائين خطرا يهدد مشروعها الاستعماري. ومن الفرق الاخرى التي يناقشها الكاتب ، « القبالة ». وهذه التسمية عبرية ومعناها « القبول » أو « تلقى الرواية الشفوية » . وقد استحدث هذه الفرقة رؤاها من الفلسفة الشرقية والزرادشتية حيث خرجت « مجموعة باطنية من الحكم التي لها علاقة باسرار الكون وبالاله والكائنات ... » (ص/٣٠٢) . وحركة القبالة تسعى الى معرفة السر الالهي فيما يتعلق بمصير الانسان كما كانت تبحث عما ينبيء بظهور المسيح اليهودي ،ومن هنا انطلقت « عقيدة المسيح المنتظر » ، التي « انبثقت من عقيدة السيادة والامتياز للشعب اليهودي » . (ص/٣٠٢) ويشير المؤلف الى ان فكرة « المسيح المنتظر » قد ظهرت في الاسر البابلي مما دفع بعض الباحثين الى الاعتقاد بانها مستعارة من الزرادشتية ، فيما يذكر من جهة اخرى ان الفكرة قد وردت في بعض اسفار التوراة (اشعيا وارميا وعاموس) . وبعد ان يعرض المؤلف بالتفصيل ما اعترى فكرة « المسيح المنتظر »على مر العصور وظهور من ادعى بكونه المنقذ المنتظر في أزمنة تاريخية متباعدة ، يعود فيستعرض ظهور فكرة التوحيد ، مفصلا بكثير من الدقة ، عقيدة اخناتون في مصر واحتمال تأثر موسى بها ، ثم يعقد مقارنة ما بين انشودة اخناتون وبعض مزامير داود لاظهار ماهناك من تشابه في المعاني والالفاظ .

وينتقل بعد ذلك الى ما اعتقد انه واحد من اخطر فصول مؤلفه القيم ، وهو الفصل الرابع حيث يتناول منها كتبه التوراة الكثير من الروايات والقصص والشخوص دونما تردد عن الجذور والمنابع الاصلية التي استقى منها كتبة التوراة الكثير من الروايات والقصص والشخوص والمبادىء والافكار . ويقول د . سوسة في هذا : « لقد توافرت لدينا الان ثروة من المعلومات الاصلية التي تركها الاقدمون الذين سبقوا عهد التوراة — وهم

السومريون والكنعانيون والفينيقيون والبابليون والحيثيون ، والاشوريون والمصريون .... ويقدر عدد هذه الوثائق الاصلية التي تناولت مختلف شؤون الحياة في تلك الازمان اكثر من نصف مليون قطعة عثر عليها بين اطلال مدن حضارات الشرق الادنى القديمة بمختلف اللغات والحروف ، ويعد العلماء هذه الاكتشافات اعظم انجازات الانسان في العصر الحديث : فقد كشفت لنا هذه المدونات عن كثير من الامور الغامضة ، اذ امكن في ضوئها التمييز بين الحقائق الواقعة والاساطير الخيالية والتحريفات المتعمدة في التوراة . وقد تمكن علماء الاثار من تعيين تواريخ الحوادث من هذه المدونات بصورة مضبوطة خاصة ما يتعلق بالادوار المتأخرة ،...» (ص/٣٤٢-٣٤٣) . ويعدد الكاتب المكاسب العلمية التي تحققت بفضل هذه الاكتشافات ، فيذكر من بين امور اخرى ان الخبراء قد توصلوا « الى ان الكثير مما ورد في التوراة من قصص واساطير وشرائع يرجع الى اصل قديم وجد مثيله او ما يشابهه في المدونات السومرية والاكدية والكنعانية والبابلية والاشورية والمصرية ، مما يدل على انه ليس لليهود ادب مبتكر أو ثقافة خاصة بهم . » (ص/٣٤٤) . وانهم ، اي الخبراء ، قد توصلوا ايضا « الى ان مواد عديدة في التوراة مأخوذة من شريعة حمورابي والشرائع القديمة الاخرى ، وان اكثر التراتيل والمزامير والتسابيح الدينية التي وردت في التوراة مقتبسة من الكنعانيين في « اوغاريت » (فينيقيا) ومن المصريين . » (ص/٣٤٤) . ولتبيان ما هناك من تشابه بين بعض الروايات والاحداث الواردة في التوراة من جهة وبين بعض الاثار الادبية في وادي الرافدين ووادي النيل من جهة اخرى ، يوجز المؤلف ، من بين ادلة اخرى ، قصة الخليقة ، وقصة آدم وحواء وحكاية الفاكهة المحرمة ، وفكرة الفردوس عند السومريين والساميين ، وقصة الطوفان وقصة يوسف التي تنتمي اصولها الى الاساطير الفرعونية ، ويشير الى قصة ولادة موسى والتماثل بينها وبين قصة ولادة سرجون الاكدي . ومن الملاحظات الهامة التي يوردها المؤلف ، ما يذكره حول نشيد الانشاد حيث يقول «ان الغزل الديني الوارد في سفر نشيد الانشاد هو كما يراه الباحثون مصري بحت ومنهل خالص من مناهل الادب الصوفي المصري . » (ص/٤٧٣) . وقد يكون من الممتع ان نشير بهذه المناسبة الى ان هناك من يرى ان نشيد الانشاد سومري الاصل وانه يرتبط بطقس الزواج المقدس* . ويكرس الكاتب جزء لايستهان به من الفصل الرابع لعقد مقارنة وافية بين شريعة حمورابي وشريعة التوراة ، وما فيهما من تشابه محسوس او تقارب في النصوص . كما يشير الى الشرائع العراقية الاخرى التي اكتشفت مؤخرا والتي تسبق شريعة حمورابي ، والتي ثبت انها كانت هي الاخرى ، مصادر للشرائع اليهودية . ويلاحظ د . سوسة ان التشابه لم يكن مقتصرا على التوراة وانما هناك تشابه ايضا بين بعض نصوص التلمود البابلي (هناك تلمود اخر هو التلمود الفلسطيني او الاورشليمي) وبين المدونات السومرية والبابلية وبخاصة فيما يتعلق بالجوانب الحضارية كالارشادات المتعلقة بالزراعة والري .

ويستعرض د . سوسة ما استقاه اليهود من تقاليد وعادات من الاقوام التي عاشوا بينها كعادة الختان) من المصريين (والفرائض الدينية التي اخذوها عن البابليين كفرض تقديم اثني عشر قرصا من الخبز امام الرب . ولاثبات ما توصل اليه المؤلف يستشهد باراء جمهرة من البحاثة الغربيين الذين توصلوا ايضا الى حقيقة ان المدونات التوراتية ماهي الا مدونات كنعانية وبابلية ومصرية . ومن اولئك الباحثين الذين يوردهم على سبيل المثال ، الاستاذ اولمستد و وترمن وكوجنبرت وول ديورانت وبريستد وكريمر . وقد يكون مفيدا ان نعيد هنا ما ذكره د . سوسة نقلا عن العالم الاثاري بريستد ، والاستاذ كريمر عالم السومريات ، وذلك للاهمية الفائقة التي تنطوي عليها اراؤهما بهذا الصدد . يقول بريستد : « ان التوراة الحالية تحتوي على اقتباسات من الادب الفرعوني المصري القديم ... وان مزامير داود اخذت الكثير من اناشيد اخناتون .. كما ورد في سفر الامثال الكثير مما كتبه الحكيم المصري « امينموبي » في وصاياه لابنه وهو يورد في كتابه عددا من المقابلات بين الكتابين ، وفي ذلك يقول : « ان جميع العلماء بكتاب العهد القديم الذين يعتد بارائهم وابحاثهم فيه يجزمون الان بان محتويات ذلك الجزء الذي يؤلف نحو فصل ونصف فصل من كتاب الامثال قد اخذ معظمه بالنص عن حكم الحكيم المصري القديم « امينموبي » ، اي ان النسخة العبرانية هي تقريبا ترجمة حرفية عن الاصل الهيروغليفي العتيق ... ولذلك صار من الواضح ايضا ان حكم « امينموبي » شائعة في مواضع عدة من كتاب العهد القديم حيث نراها مصدرا لتلك الافكار والتشبيهات والمقاييس الخلقية لا في كتاب الامثال وحسب بل وفي القوانين العبرانية وفي سفر ايوب وفي سفر شاؤول وارميا ايضا . ان الابحاث والكشوف الاخيرة قد غيرت موقفنا تغييرا جوهريا حيث صار لدينا الان الاصل الهيروغليفي المصري الذي ترجمت ونشرت فقرات كاملة برمتها في كتاب العهد القديم العبراني . فقد تعرف هوجر جرسمان بلا تردد على المنهل المصري الذي استقى منه المزمور ١٠٤ الذي انحدر الى فلسطين على ما يعتقد عن طريق فينيقية . » (ص/٣٩٤-٣٩٥) .

اما كريمر فينقل لنا د . سوسة عنه مايلي : «لقد كان للادب السومري تأثير كبير على اوسع المجالات الروحية في الاداب التوراتية التي تؤلف المبتكرات الادبية عند العبرانيين ، وكذلك الالياذة والاوديسة وهمما

الملحمتان الزاخرتان بالقصص الاسطورية الملحمية الاغريقية ، و (الركفيدا) التي تحتل النتاج الادبي عند قدامى الهنود ، والافستا (الابستان) التي تؤلف النتاج الادبي عند الايرانيين القدامى ، كل هذه المجموعات والتاليف الادبية لم تكتب في صيغتها الحالية قبل النصف الاول من الالف الاولى قبل الميلاد في حين ان ادبنا السومري المدون على الالواح يعود تاريخه الى ما يقرب من الفي سنة قبل الميلاد ، اي انه اقدم من تلك الاداب بما يزيد على الفي سنة ، يضاف الى ذلك فرق حيوي اخر وهو ان نصوص التوراة والاليازة والاودية والريكفيدا والافستا (الابستان) كما هي باشكالها الحالية قد طرات عليها التعديل والتحوير والحذف والتنقيح من قبل جامعي هذه المواد لشتى الاغراض والدوافع ووجهات النظر ولم يكن ادبنا السومري كذلك اذ انه لايزال محتفظا بنصه الاصلي الذي كتبه الكتاب القدامى منذ اربعة الاف سنة دون ما تحوير أو حذف أو تعديل، ولهذا السبب نستطيع القول جازمين بان القيمة الاساسية للادب السومري واهميته الحقيقية بالنسبة للدراسات الانسانية المتصلة به قد اصبحت واضحة سرجلية . » (ص/٣٩٥) .

ويفند المؤلف تلك المسلمة التي ترسخت عبر عشرات القرون والتي لم يكن من اليسير ــ حتى عهد قريب ــ مجرد التفكير حتى في التشكيك بما تنطوي عليه من ظلال . تلك المسلمة هي ان « الثقافة اليهودية » ــ التي ما تزال تعتبر في اوساط الفكر الغربي على انها حقيقة واقعة وانها منبع اصلي وميراث شرعي للثقافة الاوربية ــ حصيلة عبقرية يهودية اصيلة انبثقت عن تفاعل دايلكتيكي حي في ما بين الوجود اليهودي و « التربة الاسرائيلية » التي حلوا فيها بعد هجرتهم من مصر !! القد سبق ان اشرنا في غير موضع الى ما اورده المؤلف من ادلة حول تاثر القبيلة الاسرائيلية بعد ان استقرت في جزء من ارض كنعان ، بالحضارة الكنعانية في ديانة ولغة وكتابة وزراعة والى غير ذلك من أعمال ونشاطات تتصل بالحياة الحضرية . وهنا يعود المؤلف فيؤكد ان « من الثابت ان موسى دخل فلسطين واكثر اتباعه من الاميين لايملكون أي قسط من الحضارة والثقافة فاقتبسوا من الكنعانيين لغتهم وادابهم وثقافتهم ... » (ص/٣٩٦) ويعزز د . سوسة رايه هذا بمقتبسات وافية مما توصل اليه عدد من العلماء الذين يعنون بحضارات الشرق الادنى كالدكتور غوستاف لوبون وبريستد .

ومن الموضوعات التي تجدر الاشارة اليها في كتاب الدكتور سوسة ، ما يعرض له في الفصل الخامس ،حيث يتناول (عصر ابراهيم واسحق ويعقوب) فيؤكد ان فلسطين كانت ارض غربة بالنسبة لال ابراهيم وال اسحق وال يعقوب ، وانه لم تكن توجد هناك اية علاقة بين فلسطين وبين اتباع موسى مستندا في ذلك الى ما ورد من نصوص في هذا الشأن في التوراة والى المكتشفات الاثريه . ويناقش المؤلف ما سبق ان أكده وهو أن عصر ابراهيم وأسحق ويعقوب غير عصر موسى واليهود ، وان لا صله هناك بينهما . ويضيء لنا الكاتب الفاضل جانبا هاما من المعرفة ، اسدلت عليه طيلة قرون ، عتمة مضللة ، ألا وهو ان بني اسرائيل الذين ينتمون الى يعقوب هم غير « بني اسرائيل » الذين يرد ذكرهم في التوراة مقترنا بجماعة موسى او اليهود . يقول د . سوسه ان بني اسرائيل الاصليين او جماعة يعقوب قد غادرت وطنها الاصلي « حاران » وارض غربتها (فلسطين) في حوالي القرن السابع عشر ق.م. الى مصر . وان هذه الجماعة كانت مؤلفه من حوالي سبعين شخصا ، وأن مثل هذه الاسرة لا يمكن ان تحافظ على عزلتها واستقلالها الاجتماعي والثقافي والاقتصادي والعرقي لمدة (٥٠٠) عام في موطن هجرتها الجديد ،وانما قد ثبت في ضوء المكتشفات العلمية الاثرية انها قد ذابت وانصهرت في المحيط الجديد (مصر) ، ليس ثقافيا واجتماعيا حسب ، وانما حتى عرقيا ، حيث تزوج يوسف من ابنة رئيس الكهنة في مصر . أما الجماعة الاخرى الوارد ذكرها في التوراة والمسماه بني اسرائيل ، فان « هناك دلائل قويه على ان ما عزاه كتبة التوراة لبني اسرائيل في حملتهم على فلسطين في القرن الثالث عشر قبل الميلاد بقيادة النبي موسى لم يكن الا حملة مصرية بحتة على نمط الحملات المصرية العديدة التي سبقتها ، قائدها نبي مصري ، وهي حملة مؤلفه من بعض الجنود المصريين ومن فلول بقايا الهكسوس والبعض الاخر ، كما يقول الدكتور غوستاف لوبون ، من الاسرى والعبيد الفارين من سادتهم .... هذا مع فارق كون هذه الحملة منشقة على الدولة الام (دوله الفراعنه) وهي لا تتمتع بالتنظيم العسكري المالوف كما انها لا تتمتع باسناد الدولة .... والفارق الاخر هو ان اهداف هذه الحملة لم تكن أهدافا سياسية ترمي الى خدمه مصلحة الدولة المصرية ، وأنما جاء افرادها فارين من وجه الاضطهاد الذي كانوا يعانونه من المجتمع الوثني، وقد جاءوا ليحتلوا ارضا عامرة بوسائل الحياه ليأووا اليها ويعيشوا عليها . » (ص/٤١٢ــ٤١٤) .

وفي المجلد الثاني من سفره الموسوعي ، يعالج د . سوسه عصر النبي موسى واليهود كما يتناول بالتحليل شخصية موسى التي تضاربت فيها الاراء فهناك ما يقول انه ــ كما سبقت الاشارة اليه ــ قائد مصري ، فيما يقول راي اخر ، وهو راي المؤرخ اليهودي فلافيوس يوسنوس (القرن الاول الميلادي) ــ انه حاكم أو كاهن مصري وانه تزوج ابنة ملك الحبشة . بينما يرد في التوراة ما يشير صراحة الى كونه مصريا ، كما يرد على لسان بنات يثرون : « فقلن رجل مصري انقذنا من ايدي الرعاة وانه استقى لنا أيضا وسقى الغنم » (خروج :

٣–١٩) . فيما يرى ول ديورانت استنادا الى جارستانج عضو بعثة مارستن التابعة لجامعة لفربول انه اكتشف في مقابر اريحا الملكية ادلة تثبت ان موسى قد انجبته في عام ١٥٢٧ ق.م. بالتحقيق الاميرة حتشبوت ... وانه فر من مصر حين جلس على العرش عدوها تموطمس الثالث (١٤٧٩–١٤٤٧ ق . م .) .

وبعد ان يورد المؤلف ما هناك من اراء اخرى حول شخصية موسى ، يناقش موضوعة ارتباط معتقدة الدين ببعض المعتقدات المصرية القديمة ثم يتناول موضوعة الخروج والغزو الاسرائيلي لفلسطين وعهد يشوع . ويؤكد الكاتب في هذا الفصل أن لا علاقة هناك بين عقيدة موسى والديانة اليهودية التي دون نصوصها وتعاليمها وشرائعها الاحبار اليهود في الاسر البابلي وعزوها الى موسى زورا، معززا رايه بعديد من البراهين والادلة والمكتشفات الاثرية الحديثة ، ومقارنا بين ما جاء من نصوص في الوصايا العشر وفي التوراة الاصلية (توراة موسى) وبين التوراة التي كتبها الاحبار ، اليهود بعد (٨٠٠) سنة من حادثة خرج النبي موسى من مصر .

ومن الموضوعات الهامة التي يثيرها الكاتب في تفنيد موضوعة (اسرائيل الكبرى) ، اعتراف التوراة بان الاسرائيليين لم يستطيعوا طرد سكان فلسطين الاصليين من اراضيهم ، حيث انهم سكنوا بينهم وشاركوهم في وطنهم ، بل وحتى انهم عبدوا الهتهم وتصاهروا معهم (قضاة : ٣/٥–٦) (ص – ٤٩٥) . وما يرتبط بهذا الموضوع ما يثيره المؤلف من تساؤلات حول مملكة داود وسليمان التي يكتنف حقيقتها غموض كبير ، والتي لم يترك لنا عنها شيء غير ما يرد في التوراة . فمن المعروف ان « هيكل سليمان » ومملكة داود يشكلان واحدا من أهم المرتكزات التي تستند اليها الصهيونية في محاولة تثبيت الحق التاريخي ومداه الجغرافي . وفي هذا يقول د . سوسة : « ... أن مملكة سليمان التي تبجح اليهود بفظمتها كانت اشبه بمحمية مصرية مرابطة على حدود مصر قائمة على حراب اسيادها الفراعنة الذين كان اهم ما يهدفون اليه من وراء هذا الاسناد حماية حدودهم الشرقية من غارات الاقوام الطامعة بمصر وفي مقدمتهم الاشوريون . » (ص/٤٩٩) ويستند المؤلف في دحض الافتراءات التي تروج عن اتساع وقوة مملكة داود وسليمان الى ما يورده « ويلز » في مؤلفه (تاريخ العالم) : « ولا يستطيع احد ان يزعم أن ارض الميعاد وقعت يوما بيد العبرانيين (اليهود) . ويلوح ان داود وضع نفسه في حماية حيرام ملك صور فثبتت هذه المحالفة الفينيقية ملكه . » (ص/٥٠٠) ويفند الكاتب مبالغات كتبة التوراة التي تستهدف تضخيم حجم ومكانة مملكة داود وسليمان بما يقوله « ويلز » حول هزال هذه الدويلة وضعفها . ومن المسائل الملفتة للنظر ما ينقله لنا د . سوسة بصدد شخصية الملك سليمان عن الكاتب الفرنسي جان لوي برنار الذي يرى ان سليمان لم يكن يهوديا وانما كان اشوريا . وانه « كان نائب الملك معينا من الخارج » وهو شلما نصر الذي (عبرنه) اليهود فحولا اسمه الى سليمان وقد اغتيل على يدهم.» (ص/٥٠٢) .

ويستعرض الكاتب من بين امور اخرى المستوطنات طاليهودية التي كانت تقام بين فترة واخرى في مختلف المناطق منذ السبي البابلي حتى عهد الامبراطورية الرومانية . ثم يتناول وضع اليهود في العصور المتأخرة في مختلف انحاء العالم ، حيث يقودنا في الفصل الثامن الى بحث دور الصهيونية والاستعمار في خلق (اسرائيل) مسلطا الاضواء على المنبت الاستعماري للفكرة الصهيونية والمشروع الصهيوني ابتداء من محاولة نابليون توطين اليهود في فلسطين ، مستعرضا عبر ذلك النشاطات الصهيونية منذ اواخر القرن التاسع عشر حتى اقامة الكيان الصهيوني .

ويختتم المؤلف سفره القيم بجملة ملاحق اولها ذاك الذي يبحث في تاريخ مدينة اورشليم منذ تأسيسها من قبل اليبوسيين الكنعانيين . ويستكمل الكتاب بملحق يدرج فيه الاحداث التاريخية الهامة طبقا لتسلسلها الزمني . فيما يضم الملحق الثالث مختارات من المراجع التي استند اليها المؤلف في وضع موسوعته هذه . اما الملحقان الرابع والخامس فيضم اولهما معجما بالاعلام والاقوام والبلدان وبعض المصطلحات الضرورية ، فيما يضم الثاني فهرسا عاما بما ورد من اسماء في المجلدين.

وبعد ...

فليس هذا باستعراض لكتاب « مفصل العرب واليهود في التاريخ » وانما هو اقرب الى كونه مراجعة عاجلة . فما يقدمه د . سوسة من مادة غزيرة وجديدة يتجاوز كل توقع . ان اية كلمة اطراء ستكون في موضعها بالتأكيد ، الا انها ستظل دون ما يستحقه كتاب موسوعي قيم ككتاب الدكتور احمد سوسة .

هوامش :

ما هناك من اراء حول العلاقة ما بين التوراة واداب الشرق الادنى القديمة ، التي سبقت ظهور العقيدة اليهودية ، وكذلك ما متوفر من نصوص ادبية في هذا الشان .

هكذا كان

ماري ويلش همنغواي

ترجمة وعرض : سعيد الحكيم

*** قليل من الكتاب من شغل النقاد والرأي العام مثلما شغلهم الروائي الكبير ارنست همنغواي . لقد كتب عنه الكثير في حياته كما كتب عنه اكثر بعد انتحاره المفجع صباح يوم الاحد ـ الثاني من تموز عام ١٩٦١ .**

هناك دراسات عديدة عن همنغواي المراسل الحربي والمحارب والروائي والصياد الماهر في الغابات والبحار والكاتب الذي عشق مصارعة الثيران الى حد الهوس .

لقد كتب عنه « بيكر » كتاباً عنوانه « همنغواي » كما كتب عنه صديقه « هو شتنر » كتاباً بعنوان « بابا همنغواي » اضافة الى كتاب آخر كتبه « سنجر » بعنوان « همنغواي ـ حياة وموت عملاق » .

ومع ذلك يبقى كتاب « ماري ويلش همنغواي » اعلاه ، الكتاب الاكثر دقة في تفاصيله عن حياة الكاتب الكبير ، لانه يكفي ان يكون بقلم زوجته ـ اقرب الناس اليه ـ الزوجة التي كثيراً ما كان همنغواي يتألم من اجلها لانها قاست الكثير بسببه في فترة التعارف والزواج التي امتدت من عام ١٩٤٤ حتى عام ١٩٦١ .

يقع الكتاب في اثنين وثلاثين فصلاً ويضم (٥٣٧) صفحة اضافة الى فهرست يتكون من اثنتي عشرة صفحة من القطع الكبير .

يبدأ الكتاب بحديث الذكريات عن طفولة الكاتبة « ماري ويلش همنغواي » التي ولدت عام ١٩٠٨ في ولاية « منيسوتا » التي تحتوي على الاف البحيرات والعديد من الغابات الجميلة ، تلك المنطقة التي لم تكن لتخلو من نزاع بين الهنود الحمر والسلطات المحلية التي تسوم اولئك الهنود شتى انواع القهر والعذاب .

كان ابوها تاجر اخشاب في مقاطعة تبعد حوالي مائة وخمسين ميلا من الحدود الكندية وله علاقات طيبة مع الهنود العاملين في مزارع السكر الذين كثيراً ما كانوا يدعونه وابنته لتناول الطعام معهم وقضاء الاوقات في الاحاديث والسمر .

وتستمر الكاتبة في سرد ذكرياتها فتقول بانها في عام ١٦١٤ كانت لديها الرغبة في دراسة الصحافة ، وبالفعل فقد دخلت تلك المدرسة حيث سحرها أحد الاساتذة هناك باحاديثه الشيقة عن أفريقيا وحياة الزوج فيها ، كما توطدت بينها وبين طلاب آخرين جاؤوا من شتى بقاع العالم علاقات وثيقة لا تنسى وبعد تخرجها عملت في هيئة تحرير جريدة واسعة الانتشار ، وبعد التعرف على احد المحررين في القسم السياسي من جريدة « باريس ـ سوار » ، سافرت الى باريس فاتصلت بكثير من المحررين العاملين في جرائد باريس اليومية والدورية ، وهناك عرضوا عليها العمل اما في باريس او في لندن ، غير انها في الواقع لم تحصل على اي من العملين في ذلك الوقت .

واخيرا حصلت على عمل في هيئة تحرير « الديلي اكسبريس » اللندنية وتعرفت من خلال عملها الصحفي عام ١٦٢٨ على « نويل مونكس » الذي كان يغطي اخبار الحرب الاسبانية في جريدة « الديلي ميل » وتطورت العلاقة فيما بينهما الى زواج .

كان « نويل » شابا وسيما طويل القامة بطلاً سابقاً في السباحة اختارت ان تعيش معه في بيت جميل يطل بنوافذه على حديقة غناء افسدت الاقامة فيه ظروف الحرب العالمية الثانية .

ومرت ظروف الحرب قاسية شغلت الزوجين بمتابعة اخبارها حيث كانا على سفر مستمر الى باريس وتشيكوسلوفاكيا وهولندا وغيرها من الدول يغطيان اخبار تحركات الجيوش النازية ويغذيان الجرائد التي يعملان فيها بالاخبار .

تميز العاشر من تموز عام ١٩٤٠ بانه بداية معارك الدفاع الجوي ضد الطائرات الالمانية المغيرة على لندن ، وفي تلك الاثناء تعرفت ماري على الكاتبين « بريستلي » و « هوارد » اضافة الى الكاتب المعروف « جوليان هكسلي » وزوجته لقد كانوا جميعا يعلقون على الاحداث من اذاعة لندن ومن خلال الصحف الصادرة هناك .

كانت « ماري » كثيراً ما تحاصر في الشوارع أثناء تساقط القنابل من الطائرات الالمانية فتضطر للاستلقاء على الارض ووجهها الى الاسفل وقد اشبكت يديها حول رأسها ، ضف الى انها وزوجها « نويل » قضيا كثيراً من الليالي في الملاجيء تحت الارض خوفاً من بطش الطائرات التي لا ينقطع ازيزها وتساقط قنابلها .

ومن جملة ، من تعرفت اليهم ايضا ، الكتاب المعروفان هـ.ج. ويلز وجون دوس باسوس حيث كان الاول يتحدث من اذاعة لندن بينما كان الثاني موضع رعاية العاملين فيها وفي عام ١٩٤٢ سافرت الى شمال ايرلندا لتغطية انباء تحركات الجيوش الايرلندية ومن هناك سمعت خبراً سعيداً عن عودة زوجها الى لندن قادماً من اوستراليا ، وكان من ذكرياتها عام ١٩٤٤ لقاؤها بكثير من الاصدقاء والزملاء الذين بدأوا يفدون الى لندن ، وفي احد المطاعم كانت تجلس يوما الى جوار الكاتب « اروين شو » حينما شاهدت شخصاً يرتدي بدلة خاصة بالقوات الجوية ينتحي جانباً من قاعة الطعام وحده .

ـ ان الشخص الضخم الذي يجلس هناك هو ارنست همنغواي .

قال ذلك جليسها « شو » ، ثم بعد ذلك بقليل سمعت همنغواي نفسه يقول :

ـ بودي ان اراك لفترة أطول يا سيدي، الا تعرفني على صديقتك يا « شو » ؟

كانت عيناه فوق لحيته الكثة جميلتين تتسمان بالحيوية والادراك والتودد ، وادركت بانه يقاسي من الوحدة لانه ، كما علمت ، جاء الى لندن منذ فترة قصيرة ولهذا وجدت فيما بعد الفرصة في ان يكونا وحدهما يتناولان طعام الغداء .

ويا لها من مفاجأة ، لقد قال أرنست جاداً أثناء تلك الجلسة :

ـ اريد الاقتران بك الان ، آمل ان اتزوجك يوماً من يدري لا ربما ستوافقين على الاقتران بي يا ماري .

واخيراً قالت له :

ـ لا تكن أحمق ، اذا كنت تتحدث بجد فلا بد ان تعرف بان كلاً منا مرتبط بزواج .

ـ من يدري ! لعل الحرب ستفرق بيننا ، ومع ذلك فلابد ان نبدأ مشاريعنا سوية .

ـ هل تعلم بانك تتعجل الامور كثيراً يا مستر همنغواي ؟

وعند ذلك نهض قائلاً :

ـ ارجو أن تعلمي بأنني أريد الاقتران بك الان وغداً وفي الشهر القادم والسنة القادمة ، اتسمعين هذا ؟

كان زوجها « نويل » في ذلك الوقت لا يستقر في مكان ، كثير الغياب عنها .. وحينما اخبرها احدهم بعد فترة بان همنغواي قد اصيب بحادث سيارة وانه يقضي فترة العلاج في مستشفى « سانت جورج » ذهبت اليه تحمل باقة من زهور النرجس .

ومن مداعباته التي تذكرها في احد اللقاءات قوله

ـ اسمعيني يا ماري ، لا تختلطي بالكتاب فهم يثيرون الأعصاب وحمقى ؛ بعضهم اكثر حماقة من الآخر ، بخلاء لا يدفعون الديون ومعجبون بانفسهم لدرجة لا يمكن ان يمتدحوا فتاة مهما كانت جميلة مثلك .

كانت ماري في ذلك الوقت ترسل تقاريرها حول تحركات جيوش الحلفاء ومناطق وجودها الى المجلة التي

تعمل فيها وتكتب قصصاً عن الاشخاص والقادة الذين تتصل بهم من خلال عملها كمراسلة حربية . وتنتهز في الوقت نفسه الفرصة للالتقاء بالاصدقاء في لندن وباريس وهناك في باريس التقت مرة بارنست فرحب بها كثيراً كانت تتسلل في الليالي الى الطابق الذي كان ينزل فيه ارنست فتدخل غرفته لتنام في فراشة لانها كانت تشعر الى جواره باطمئنان كبير ومن ثم توطدت علاقتها به كثيراً وتبادل معها الرسائل في غيابه حيث كان يخبرها بكل ما يخصه من مغامرات عاطفية ووصف لوجه باريس الخفي ، كما اعتادت السفر من لندن الى باريس للحاق به والاتصال باصدقائه العديدين من ادباء وفنانين أمثال فتزجرالد وبيكاسو . ومن المانيا كان يكتب اليها عن عاطفته نحوها وعما يكتب من روايات وقصص واشعار .

لقد سألها في احدى الليالي وهي تشاركه فراشا واحدا في منتصف الليل :

— أترضين بي زوجا يا حبيبتي ؟ ها ؟ أترضين يا ماري ويلش بان يكون ارنست همنغواي زوجا شرعياً لك ؟

— ليس قبل أن انهي علاقتي بزوجي « نويل » .

— ولكنك قد انهيت الامر في ذهنك وقلبك !

— نعم .

— اذن سنتزوج ؟

— نعم ، سنتزوج .

— لا شك باننا سنكون في غاية السعادة يساند احدنا الآخر على الدوام في سراء الحياة وضرائها ، لا نكذب ويحب كل منا الآخر الى اقصى ما يستطيع .

تسلمت ماري رسالة من زوجها « نويل » يعتذر فيها عن اللحاق بها فشعرت بانها تائهة في بحر لا ترى في متاهاته سفينة تنقذها او معالم تشعرها بالامان غير ارنست .

ويحدث احيانا ان تتشاجر مع ارنست حول اصدقائه السكارى فتكيل له كلمات قاسية يجيبها بعدها بانها كم تبدو جميلة في حالة غضبها وهياجها ، وحسماً لتلك المنازعات كثيراً ما كانت المغنية المعروفة « ماري ديتريش » صديقة ارنست تتدخل لتهدئة ثائرتها والتأكيد لها بان ارنست يموت حباً فيها ، كذلك يعتذر لها الحبيب ويروح يحدثها عن زوجته الثانية « بولين » التي تعمل في مجلة باريسية تعنى بالازياء والتي سرقته من زوجته الاولى « هادلي » وبعد ان تسمع ماري بان « بولين » قد منحته طفلين جميلين تقول له بان من الافضل الرجوع اليها بدلاً من الدوران حولها . يركن ارنست الى تفكير عميق يقول بعده :

— انك رائعة ولا تظني بانني يمكنني الاستغناء عنك ابداً .

في بداية عام ١٩٤٥ كتبت ماري الى اهلها تخبرهم بانها قد انفصلت عن زوجها « نويل » وبان هناك رجلاً تميل اليه ، كما انها طلبت من المسؤولين العودة الى الوطن لوضع حد للاشاعات الكثيرة التي رافقت ذلك الحدث .

كان ارنست ، في ذلك الوقت ، منهمكا في كتابة القصص القصيرة وقد اعتراه شعور جارف للسفر الى كوبا أولاً ونرويه ولديه الصغيرين ثانيا . وبعد انتهاء الحرب بهزيمة المانيا النازية وتدمير الكثير من مدنها ومدن الدول الاخرى التي وقفت ضدها ، سافرت ماري الى كوبا حيث شاهدت البيت الذي كان ارنست يعيش فيه ، ولقد وهبها كل من ارنست وكوبا والبيت مختلف انواع التحدي اضافة الى اكتسابها لغة ومناخا جديدين فلما كانت تحلم بامثالهما . قضت هناك اجمل الاوقات في الصيد والالتقاء باصدقاء ارنست مما دفعها في اخر الامر بالتعجيل في اجراءات الطلاق القانونية من زوجها « نويل » .

وفي عام ١٩٤٦ اقترنت بارنست فعاشت معه في منتهى السعادة وتعلمت اللغة الاسبانية التي كان ارنست يجيدها ثم قررت واياه انجاب طفل له يدخل السرور على قلبيهما . وفي ذلك العام أيضا حصل ارنست على مبلغ (٧٥) الف دولار عن كل قصة من اربع قصص اعدت كافلام سينمائية اضافة الى نسبة من الارباح عن كل فيلم يعرض على الجمهور .

ومن مقرهما في كوبا قاما بسفرات عديدة الى « كيتشوم » وغيرها من المدن وقد جاءتها الاخبار عن تحسن صحة والدها الذي كان يشكو من السرطان . لقد اعتاد ابوها على مراسلة ارنست وتقديم الشكر له على الهدايا والنقود التي اسبغها عليه اثناء مكوثه في المستشفى ، وفي كوبا زارهما الكاتب الشهير جون دوس باسوس ليقضي معهما فترة من الوقت ممتعة .

ثم سافرا الى ايطاليا حيث تجولا في البندقية ومدن أخرى وقد اعترف لها ارنست بانه حدث له مرة انخطب فتاتين في آن واحد عندما كان في سن الواحد والعشرين ومن ثم سافرا بفرح غامر الى اسبانيا وجبل طارق وبعد التمتع ولقاء الاصدقاء من مصارعي الثيران عادا الى هافانا حيث زارهما الفيلسوف الوجودي جان بول سارتر . لقد جرت بينهم احاديث ومناقشات حول حياة الناس والكتب وتذكر « ماري » تعقيب سارتر بقوله بانه لا يمكنه أن يوظف الطبيعة لمتطلباته الشخصية كما يفعل همنغواي وهو يقوم بصيد السمك والطيور والحيوانات الاخرى وبتلك الرغبة القوية .

في عام ١٩٤٩ شرع ارنست يكتب روايته المعروفة « عبر النهر وبين الاشجار » . ولقد أسرف في الشراب

كثيراً فاعترته نوبات من المرض ابل منها بعد وقت قصير . قاما بزيارة اخرى الى ايطاليا وفرنسا وبعد العودة الى كوبا استقبلهما كثير من الاصدقاء فبحثا موضوع نشر رواية « عبر النهر وبين الاشجار » ، كما فكرت ماري في اجراء الفحوصات اللازمة لها لانها كانت ترغب في أن تصبح أماً ، ونتيجة لتلك الفحوصات ظهر بان قناة فالوب عندها كانت من الضيق بحيث لا يمكنها الانجاب أبداً ، نعم ، يمكن أن تكون العملية الجراحية ذات جدوى ، ولكنها ليست مضمونة النتائج . حينما اخبرت ارنست بذلك اختفت الابتسامة من شفتيه وقال :

— سوء حظنا يا قطتي الصغيرة ، ومع ذلك فسوف نتقاسم هذا المصير سوية ، اما العملية فلا احبذ اجراءها ، الى الجحيم بكل شيء ، لانني لا اريدك أن تقفزي من سطح مرتفع وانت تحملين مظلة اعتيادية .

لم يتحدث ارنست عن ذلك الموضوع ثانية ولسنوات طويلة ، ومع ذلك فقد وجدت ماري نفسها غير قادرة على منح العالم اي مخلوق من عندها .

ومرة زارهما الكاتب « أروين شو » فاسمعه ارنست كلمات قاسية لانه كتب فيما اعتبره ارنست تدخلاً بشؤونه العائلية .

في كوبا انتابت ارنست فترة من الضيق والحصار النفسي كان يود بسببها السفر الى حيث تدور المعارك في كوبا . كان مزاجه عكرا ويشعر بتعب شديد ، أما في البيت فقد كان وجوده لا يبعث على الارتياح ، وتقول ماري بان محادثة قد دارت بينهما في احدى الليالي على النحو التالي :

— انت تعلم يا حملي بان في داخل كل منا مخزوناً من الظلام .

لاذ ارنست بالصمت فواصلت الحديث :

— ومع ذلك فان هناك بعض الامل .

— ولكنه أمل يائس .

— ارجوك ، يجب ان يكون لك أمل ، فكر بالناس الذين يحيطون بك . انهم يحبونك ويعجبون بما تكتب ، انت ولاشك تكتب اشياء رائعة ويمكنك كتابة المزيد من هذه الروائع في المستقبل .

— ولكنني عجوز يائس

— انك لست عجوزاً وكم اتمنى لو استطيع شفاءك من هذا اليأس .

— اتمنى لو تستطيعين ذلك .

— الا تظن بان ما تقاسيه هو نتيجة لما يطلقه المرء من عنان لشهواته ونزواته على نحو غير منضبط ؟

— حبذا لو كان الأمر مجرد ذلك .

سافرت ماري للاطمئنان على صحة ابويها العجوزين فقرات في بعض المجلات والجرائد عن علاقة تربط ارنست بفتاة تدعى « اوريانا » ، غير انه اتصل بها تلفونيا ينفي تلك الاشاعة . كانت رسائله اليها ملاءى باخبار متفرقة عن الاصدقاء وكثيرا ما كان يشير الى مقدار البهجة التي يدخلها في قلوب الناس بينما يخلو قلبه هو من أية بهجة تذكر .

في هذه الفترة كان ارنست يكتب رواية « الشيخ والبحر » ، وهو ، حتى في رسائله الى زوجته كان يذكر مقابلاته مع ذلك العجوز في فلوريدا — العجوز الذي اصطاد تلك السمكة الهائلة التي اصبحت العلامة البارزة في روايته الرائعة تلك .

لقد ادركت زوجته بحسها الذي لا يخيب ، وقد اقتربت القصة من وصف « سنتياغو » وهو يضرب الاقراش المهاجمة التي اكلت نصف السمكة التي اصطادها ، شيئا اعمق من المأساة التي تخص عملية صيد تلك السمكة فقالت له :

— اشعر يا حبيبي بان شيئا ينذر بالسوء في طريقه الحدوث .

— ربما .. لا ادري .

— اوه ، لا اظن بانك ستجعل ذلك العجوز يموت .. ارجوك .

— من يدري ؟ ربما كان ذلك افضل شيء بالنسبة اليه .

— كيف تقول ذلك ؟ صحيح انه عجوز ولكنه في صحة رائعة . انه في غاية الشجاعة والطيب ، دعه يعيش ، ارجوك ... ارجوك .

وبعد ذلك حاولت ماري سلوك سبيل آخر بقولها :

— انت تعلم بانني لست من يكتب هذه الرواية ، ثم ان من السهولة القضاء على هذا الرجل ليبدو الامر طبيعيا ، ولكن ، ليست الاشياء الطبيعية هي كل ما يقرأ في هذه الرواية التي تمور بالاحداث .

— أنا مسرور لانك تحبين هذا العجوز .

— واراهن بان كل شخص سيكون مسرورا لو تركته يعيش .

تمتم ارنست بشيء مع نفسه لم استطع ادراكه .

« كان الشيخ ينام في كوخه . كان ما يزال نائما على وجهه بينما ظل الصبي يقظا الى جانبه يراقبه . من يعلم ؟ لعله كان يحلم بالاسود » .

بعد شهور زارهما الممثل الكبير « كاري كوبر » والتحق بهما صديقهما « ليلاند » الذي تناول مسودة رواية « الشيخ والبحر » لقراءتها اثناء الليل وفي الصباح قال :

— يجب نشر هذه الرواية يا بابا . ان من غير الانصاف تركها في البيت دون طبع .

— ولكنها اقصر من ان تكون كتابا معقولا .

— النوعية هي الاهم . انك لا تستطيع اضافة شيء اكثر مما ذكرت حتى وان كان الكتاب يحتوي على الف

صفحة مثلا . وعلى الاقل ، يجب ان تنشر هذه الرواية في مجلة واسعة الانتشار .

اطرق همنغواي فواصل « ليلاند » :

ــ ارى ان تنشر الرواية في المجلة اولا ، وان شئت فيمكنك نشرها في كتاب في الوقت نفسه . سأتصل بالناشر « سكرايبز » من أجل نشرها في الخريف .

وبالفعل فقد اخذ « ليلاند » نسخة من تلك الرواية معه عندما سافر ، وبعد شهور ظهرت لها طبعات مختلفة في عام ١٩٥٢ على وجه التحديد . وفي أحد الايام كتب ما يعتبر اساءة الى همنغواي حيث اشار أحد الكتاب بأن هناك ما يخل بالواجبات الملقاة على عاتق همنغواي نظراً لانه قد آثر العيش في كوبا بعيداً عن وطنه وعندئذ رد ارنست على ذلك الكاتب بقوله :

« انني في الحقيقة اعتبر نفسي حسن الحظ لانني اعيش في كوبا .. فلقد انجزت فيها رواياتي ــ لمن تقرع الاجراس ــ ثم ان مناخها في غاية الروعة ليلاً » .

استقبلت رواية « الشيخ والبحر » استقبالا حاراً في كل انحاء العالم ولقد تحدثت عنها الجرائد والمجلات باسهاب وتسلم الزوجان رسائل الاعجاب الكثيرة كل يوم ، وفي شهر كانون الثاني عام ١٩٥٣ فكرا بالسفر الى افريقيا ، وفي تلك الايام كذلك زارهما احد اصدقاء ارنست الاسبان ليقول بان جميع اصدقاء ارنست الاسبان قد اطلق سراحهم ولذا فان ما الزم ارنست به نفسه عدم زيارة اسبانية الا بعد ان يطلق سراح اولئك الاصدقاء اصبح له الآن ما يبرر نقضه .

سافرا اولاً الى « كي وست » تلك المدينة التي شهدت اعمال ارنست مثل : موت بعد الظهيرة وتلال افريقيا الخضراء ومجموعة القصص القصيرة ، ومن ثم غادرا الى باريس حيث بقيا فيها بضعة ايام اتجها بعدها الى اسبانيا التي تعني الكثير بالنسبة الى همنغواي يكفي انها قد اوحت له بكتابة روايته المعروفة ــ كذلك تشرق الشمس ــ .

بعد التجول في مدن اسبانيا الجميلة سافرا الى « كينيا » حيث قاما برحلات صيد كثيرة . كانا يتنقلان من مكان الى آخر بمساعدة العمال وحمالي البنادق والجزارين وغيرهم ، وفي كانون الثاني من عام ١٩٥٤ ركبا الطائرة للتحليق فوق غابات افريقيا ومشاهدت مناظر الشلالات ونهر النيل الذي يتفرع من بحيرة فكتوريا .

وفي الطائرة عندما كانت « ماري » تأخذ الصور بكامرتها قريباً من شلالات « مارشيون » تناهى الى سمعها صوت ربان الطائرة ــ روي ــ وهو يصيح فجأة :

ــ سنقوم بعملية هبوط اضطرارية .

حامت الطائرة فوق بعض الاشجار الصغيرة وارتفعت بسرعة فوق اشجار عالية لتهبط ثانية وبكل عنف نحو الارض .

ثم اضطرب صوت الربان قائلا :

ــ آسف ، اننا نهبط الان ، استعدوا ، استعدوا، استعدوا !

ادارت ماري وجهها عن نافذة الطائرة ووضعت كلتا يديها على عينيها ، وبعد عملية ارتطام وزحف وضجيج توقفت الطائرة قريباً من بعض الشجيرات ، كانت مشاعرها مشاعر من ينتظر موتاً فجائياً أو تهشيم عظامه بالكامل على الاقل ، ومن ثم صاح « روي » .

ــ هيا ! لنخرج بسرعة .. بسرعة .

يبدو ان تصرف الطائرة كان حكيماً فهي لم تتعجل الانفجار أو الاحتراق ، كما ان أياً منهم لم يصب بأذى يذكر ، اخرج الزوجان حاجياتهما منها حيث لم تنكسر أية عدسة من عدسات الكاميرات الموجودة هناك .

كان المكان موحشاً وفي اليوم التالي شاهدوا بعض الافارقة ينزلون من زورق في نهر قريب فلوحوا لهم . تأكد الافارقة من حسن نواياهم فوعدوهم بالحماية .

كان الزورق يعود الى أحد الاطباء الجراحين العاملين في كمبالا ، وبعد اجراء الفحص على « ماري » وجد بان ضلعين من اضلاعها قد اصيبا برضوض بينما اكتفى ارنست بالجلوس صامتاً من غير فحص .

هذا هو الارتطام الاول ، أما الثاني فقد حدث بعد ذلك بأيام حيث حلقت طائرة فوق رؤوسهم ثم هبطت لانقاذهم ، ولكنها وهي تهم بالاقلاع ارتطمت بالارض وشبت فيها النار . هرب قسم منهم من خلال النافذة ، أما ارنست فقد فتح باب الطائرة براسه وخرج منه . لم يتحدث ارنست عما حدث له ، ولكن بعد شهور ظهر بان هناك كسرا في عموده الفقري وتمزقاً في كبده واحدى كليتيه والتواءا في ذراعه وشقا بسيطا في جمجمته .

طارا الى نايروبي فنزلا في احد فنادقها المريحة وقد تماثل ارنست الى شفاء بطيء مستمرا على القراءة والكتابة بصورة اعتيادية ، وبعد قضاء ايام هناك غادرا افريقيا عن طريق قناة السويس فوصلا القاهرة وبعد التجول في معالمها الجميلة غادراها الى بور سعيد ومن ثم سافرت ماري الى ايطاليا ودول اخرى .

وتجولت ماري بمفردها في ايطاليا وفرنسا واسبانيا وانكلترا حيث التقت بكثير من الاصدقاء القدماء امثال ــ الان موريهد وسومرسيت موم بينما بقي ارنست في البندقية لاجراء الفحوصات اللازمة . وفي أسبانيا التقيا ثانية فشكا لها زوجها كيف ان يد احد الاطباء الضخمة قد اتلفت احدى كليتيه ولم يهتموا كثيرا بضغط دمه المرتفع .

كانت هذه بداية القلق الذي استحوذ على همنغواي حتى يوم انتحاره .

رحب بهما في اسبانيا الفنان « والي » بطريقته

الخاصة بالرسم ، وفي مدينة « ايسيدرو » قاما بزيارة الممثلة الشهيرة ـ آفاكاردنر ـ التي كانت راقدة في احدى المستشفيات تحت رعاية مصارع الثيران المعروف « لويس ميكويل » .

عادت « ماري » الى كوبا للاحتفال بعيد ميلاد زوجها الذي ستمنحه الحكومة الكوبية بتلك المناسبة ارفع وسام يمنح للمدنيين .

اراد الديكتاتور « باتيستا » ان يقام الاحتفال بتقديم الوسام في قصر الرئاسة الا ان همنغواي لم يوافق على الظهور هناك حتى لا يعتبر من المساندين للديكتاتورية التي يكرهها ، وعلى هذا فقد رفض تلك الفكرة بادب ولباقة .

استعاد بيتهما حياته الاعتيادية فقام بزيارتهما كل من آفا غاردنر وصديقها لويس ميكويل ، واستمر ارنست في كتابة ذكرياته عن رحلة افريقيا ، ولا تنسى ماري يوما جاء فيه الى غرفتها في احدى ليالي تشرين الاول من عام ١٩٥٤ ليربت على كتفها ويقول :

ــ انني اتحدث عن ذلك الشيء السويدي .

ــ اتعني الجائزة ؟ جائزة نوبل ؟

ــ نعم .

نهضت من فراشها فعانقته وكثر الضجيج وكلمات الفرح المنفعلة ، وفي الصباح كان الراديو يذيع نبأ الجائزة وتقارير المراسلين من استكهولم ، كذلك طلب محررو الجرائد الكوبية ومراسلو الاذاعة والتلفزيون اجراء المقابلات الصحفية مع ارنست فكان مما قاله لهم بانه كم يود لو شارك الناس في شوارع هافانا مبلغ الجائزة البالغ (٣٥) الف دولار ثم صرح بانه سوف لا يسافر الى السويد لتسلم المبلغ ، كما اشار بان هناك ثلاثة من الكتاب جديرين بالحصول على تلك الجائزة مثله .

لقد وصفته الاكاديمية السويدية على انه واحد من الرواد الذين وضعوا تكنيكا جديدا للرواية الحديثة واعتبروا رواية « الشيخ والبحر » واحدة من الروائع ، وبالطبع فقد نالت تلك الرواية جائزة « البولتزر » كذلك .

اكتفى ارنست وهو في وضع صحي غير مريح بارسال رسالة الى الاكاديمية السويدية قرأت نيابة عنه جاء فيها :

« أود ان اقدم شكري للقائمين على تنظيم السخاء الذي اسبغه الفريد نوبل لمثل هذه الجائزة . ان ايا من الكتاب ، اذا كان يعرف منزلة الكتاب الاخرين الذين لم ينالوا هذه الجائزة لا يمكنه قبولها الابعد خجل كبير .. ينبغي على الكاتب القيام بما هو رائع وجديد لم يسبقه اليه الآخرون أو ان اولئك قد حاولوا ولكنهم فشلوا ، ولا شك بان النجاح سوف يحالف ذلك الكاتب يوما ما مع ما للحظ من دور كبير في ذلك . »

وفي شباط عام ١٩٥٦ مات ابوها فكان ذلك الحدث صدمة قضت على مظاهر الفرح بحصول زوجها على جائزة نوبل . لقد بقيت امها وحيدة تبحث عن مكان تلجأ اليه بعد فراق زوجها .

بدأت في مارت عام ١٩٥٦ التحضيرات لتصوير فيلم « الشيخ والبحر » ، وفي ذلك الوقت فكر الزوجان بالسفر الى اسبانيا التي كان ارنست يعشقها ، وهناك التقى الزوجان باصدقائهما الاسبان ثانية وحضرا الحفلات فاستمر ارنست يشرب بافراط فارتفع ضغط الدم عنده واضطرب كبده مرة اخرى . من تلك البلاد كانت « ماري » تتلقى انباء عن والدتها التي لم تكن مستقرة على حال ، وعلمت في الاخير بانها قد دخلت مصحا للامراض العصبية .

الغيا سفرة كانا يزمعان القيام بها الى افريقيا وذلك بسبب العدوان الثلاثي على مصر وغلق قناة السويس ، وعلى هذا اضطرت الزوجة للعودة الى بلادها وزيارة امها المريضة بينما فضل ارنست البقاء في اسبانيا لفترة اطول .

كانت قوات الثائر فيديل كاسترو انذاك تشيع الرعب في قوات الديكتاتور باتستا وذلك بتفجير القنابل حول مدينة هافانا ، ومع ذلك سارت الامور ، بالنسبة للزوجين اللذين التقيا في كوبا ثانية ، على ما يرام . استمر همنغواي يكتب وهي ترتب شؤون البيت حتى جاءتها برقية تخبرها بوفاة امها .

توالت الاخبار عام ١٩٥٧ عن الهجوم المستمر الذي قام به جيش فيديل كاسترو ضد قوات الديكتاتور باتيستا الذي كان يقوم بانواع الصور الوحشية ضد المواطنين وانصار كاسترو على حد سواء . لقد فرضت الرقابة على الصحف حتى لم يعد المواطن يرى في الصحف غير اخبار المحاصيل الزراعية وحركة البواخر وصور الفتيات في حفلات الزواج .

في هذا الجو المحموم كان ارنست مستمرا على الكتابة وكانت ماري منهمكة في استنساخ مذكراته عن باريس والاصدقاء الذين التقى بهم هناك ، اضافة الى ان ارنست كان منشغلا في كتابة كتاب كبير اعطاه عنوانا « جنة عدن » .

قاما بسفرة الى كتيشوم ، وعندما كانا يحتفلان بليلة راس السنة الجديدة عام ١٩٥٨ جاءت الاخبار من كوبا تقول بان الديكتاتور باتيستا قد هرب من هافانا وبأن فيديل كاسترو وانصاره دخلوا العاصمة منتصرين .

لقد طلب من همنغواي التعليق على مجمل الاحداث فكتب يقول : « انني من المؤمنين بالحتمية التاريخية للثورة الكوبية واثق باهدافها ، ومع ذلك فلا اريد الدخول في حديث حول المشاكل والهموم اليومية . » ، كذلك علق على سؤال لاحدى الصحف

الكبرى حول الثورة الكوبية بقوله : « انني في غاية السرور » .

وفي زحمة الحفلات التي اقيمت على شرف ارنست ولقاءاته باصدقائه العديدين شعرت ماري بان زوجها لم يعد يهتم بها كثيرا أو يصغي الى ما تقول ولذا قررت العودة الى كوبا لتتيح له فرصة الاختلاء بنفسه . ومن هناك كتبت اليه تقول جوابا على رسائله اليها : « اجد بان الرسالة التي طلبتها مني للحديث عن علاقاتنا الشخصية أمر في غاية الصعوبة وذلك بسبب الوحدة والمشاعر المختلفة التي تلازمني اضافة الى احساسي بانني كسيرة القلب . الواضح هو انك لم تعد بحاجة الي ولذا فانني ارتب امري للخروج من حياتك على امل بناء حياة جديدة خاصة بي ... ان حبي وتكريس حياتي لك هما كالسابق .. ارجو لك حظا سعيدا ولجميع اصدقائك ومحبيك .. »

كانت « ماري » تعيش بين اناس فخورين بما حدث في كوبا وفخورين كذلك بالفرسة التي غرسها الرئيس كاسترو في كل مكان ، ومع ذلك فقد فكرت بالانزواء بسبب كلمات زوجها الخشنة واتهاماته الباطلة لها ، ولكن بعد ايام قليلة وردت اليها برقية من زوجها يقول فيها : « شكرا لرسائلك الصريحة واسف لانني لا اتفق معك حول استنتاجاتك الشخصية .. انني مسرور للاخبار السارة حول كوبا ... وآسف لدوامة العمل التي تلفني .. لا ازال احبك . »

بعد قراءة تلك البرقية قالت في سرها « فلانتظر ما سوف يبرهن ذلك » .

عندما وصل ارنست استقبله كثير من الكوبيين في المطار بمظاهر الحب والحفاوة ، ثم استمر في كتابة مذكراته عن باريس ، ولكن حينما دخلت « ماري » المستشفى بسبب الكسور التي حدثت في اضلاعها وكاحلها اثناء التجوال في احدى سفراتها الاخيرة ، تصرف تجاهها بخشونة وكأنه كان متأكدا بانها انما كسرت بعض عظامها من أجل اضاعة وقته اثناء كتابة تلك المذكرات . كان يتذمر حول الطعام الذي اعتادت طبخه بيد واحدة وحتى انه ما كان يهتم بمساعدتها في خلع ملابسها قائلا بانه انما يقوم بما هو من اختصاص الخدم فقط . وحدث ان وجهت لهما في اعياد السنة الجديدة الدعوة في بيت احد الاصدقاء ، وحينما شاهد ارنست البنك الذي يودعان فيه نقودهما من نافذة ذلك البيت قال :

ـ لا شك بانهم يدققون حساباتنا .

ـ ياله من هراء ! من ؟

وهنا اجابه مضيفنا :

ـ ان الموظفين يعملون في الليل احيانا .

وعند ذاك قال ارنست بجد وتأكيد :

ـ انهم يريدون القاء القبض علينا ، يبحثون عن شيء يتهموننا به .

من تعني ؟

ـ اعني البوليس الفدرالي .

ـ لعلك تشعر بالتعب يا حبيبي .

لم تعهد « ماري » زوجها بذلك الاضطراب حول تهديد لا وجود له ، وعندما انطفأت الاضواء في ذلك البنك اشار الى ان العاصفة لابد ستمنعهما من الوصول الى البيت .

لم تتذكر « ماري » بأن زوجها قد مر في مثل تلك الازمة طوال الفترة التي قضتها معه ، أمر غريب ، ولكن ما العمل ؟ طلب العودة الى البيت حالا فانصاعوا لامره .

كانت تعتريه بين فترة واخرى نوبات من الحصار النفسي ، وكم حاولت ماري ان تجد السبب الحقيقي لتلك المشكلة التي يعاني منها فلم تفلح . انهمك في كتابة مذكراته عن اسبانيا ومصارعات الثيران فيها فخرجت من بين يديه رواية رائعة اسماها « الصيف الدامي » ، ومع كل ذلك فقد كانت هناك قضية «أونور» التي تعرف اليها ارنست وزوجته في اسبانيا . لقد تعهد لها بمساعدتها ماليا من أجل اكمال دراستها في الدراما في نيويورك ، ولكنها حينما سافرت الى تلك المدينة انقطعت اخبارها مما جعله يفكر بان البوليس ربما اشترى ذمتها من اجل ان تكون عينا تراقب تصرفاته عند الالتقاء به ثانية .

في عام ١٩٦٠ سافر الى اسبانيا وبعث بمقالة مقتطعة من روايته « الصيف الدامي » الى احدى المجلات الكبيرة فاستقبلها الناس بحماس كبير وتساءلوا عن الوقت الذي ستصدر فيه الرواية كاملة ولكن دون جدوى لان الرواية لم تصدر .

واخيرا حل العام الذي كانت « ماري » تسميه بـ « عام الاحزان » . كان ارنست يشعر بالغربة ويلوذ بصمت مطبق وتلفه مشاغل لا يود البوح بها أبدا .

طلبت منه زوجته مرة ان يخرج من البيت والتجول في حديقة الحيوان عندما شاهدته منطويا يردد كلمات

لا معنى لها ، فاجابها بان هناك من ينتظره لايذائـــه ، وانذاك فقدت « ماري » اعصابها فلاذ بالصمت ثانية .

سافرا في تلك السنة الى مدينة شيكاغو ، وعندما ساهدعما احد الاصدقاء للجلوس في سيارتـــه ، راى ارنست شخصين غريبين يرتديان معطفين خفيفين على غير عادة سكان تلك المنطقة فقال :

ــ انهما يتعقباني حتى في هذا المكان .

وعند ذلك علق ذلك الصديق بقوله :

ــ لا تكن مضحكا يا بابا ، انهما ولا شك بائعـــان يعملان في احد المتاجر وهناك وفي الطريق اخذ يشكو من الالم في احدى كليتيه ومن ضغط الد م الذي اخذ يرتفع ثانية فوعده الصديق باجراء الفحوصات اللازمة عليه وتم ذلك فعلا .

بعد أيام استعاد بعض صحته ، ولكن لم تكـــد حاله تستقر حتى انتابته الهواجس التي لا اساس لها ، وتذكر زوجته بانه اشار مرة على اثر هبوب عاصفـــة هوجاء ، بأن اي انسان يستطيع الوصول الى داخـل البيت والنيل منه عن طريق الشجرة الملاصقة للبيت ، وحينذاك قالت الزوجة :

ــ يا عزيزي ، ان اي انسان يستطيع الوصـــول الينا بسلوك الطريق العادية وكما ترى ، اننا محاطـــون باصدقاء احباء وبشعور ودي غامر من جميع الناس .

كانت ظروفه المالية ، كما يظن ، تمر بمنعطفات يائسه ، وكان يشك حتى في اقوال موظف البنك الــذي اخبره يوما بان موازنة مدخولاته ومصاريفه ليســـت مرتبكة كما يعتقد ، كان يعتقد بان موظف البنك يضلله .

اخذت هواجسه فيما يخص نقص موارده المالية واعتلال صحته تتعاظم في داخله دون ان يكون لهـــا ما يبررها ، وعلى هذا فقد اقترح صديقهما الصحفـي « هوتشنر » بانه سيقوم باستشارة بعض الاطبـــاء النفسانيين ، وفعلا ، فقد اتصل هذا بمستشفى « مايو » ورتب بان يذهب ارنست الى هناك رسميا من أجـل علاج ضغط دمه المتزايد بينما السبب غير الرسمي كان من أجل اخضاعه للفحص عند احد الاطباء النفسانيين .

عند اجراء الفحص عليه وجد بان جميع اعضائـه تعمل بانتظام ، وحينما وجدوا بان حبوب خفض الضغط قد اثرت على حالته النفسية ، اوقفوا تعاطيها لفترة من الوقت . لقد تحدث اليه الطبيب فتأكد بان ليس هناك ما يدل على انفراج في مشاعر الذنب والاوهام التـــي كانت تستولي عليه ، ولذا فقد اخضعه الى الرجـــات الكهربائية التي قـــال عنها ارنست بانها قد خربت ذاكرته .

في شباط من عام ١٩٦١ خرج من المستشفى فـــي حالة صحية جيدة واستأنف كتابة مذكراته عن باريس .

وتقول « ماري » بانه طلب من زوجها يوما كتابة مقدمة لكتاب تريد احدى الصـديقات نشره فانهمـك يكتب ولكن ببطء محير ، واخيرا شعرت الزوجة بـان سحابة من يأس مرير كانت تحيط به . لقد عاد الـى ذلك الصمت القاتل الذي لازمه طوال الشهور الماضيـة كما تذكر بانه عندما كانت مسرحية « هاملت » تعرض على شاشة التلفزيون مرة راح ارنست يحوم حولهـــا ويردد « فظيع ! فظيع ! شيء لا يمكن احتماله » ممـا حدا بها ان تغلق جهاز التلفزيون على الرغم من تمتعهـا بتلك المسرحية الرائعة .

وهكذا استمر ارنست في جو من الصمت احاط به نفسه ورفض استقبال الضيوف ، حيث كان يقضي فترات الصباح واجما على مكتبه ، بينما يقضي فترات ما بعد الظهر في التجول حول البيت بلا هدف واضح .

كان الوقت الوحيد الذي تجد فيه زوجها محدثا لبقا هو عندما تاوي الى فراشها ، فهو عند ذلك يقف عند بـاب غرفتها ويبدأ حديثا لا ينقطع حـول مخاطر بقائهما في « ايداهو » ومن انها لم تبحث له عن مكان امين بعيد عن الضرائب ، وكثيرا ما كان يردد بانها تصرف النقـــود جزافا وقد اهملت شؤونه اثناء مكوثه في المستشفـــى لقد قال بان من غير المعقول التمتع بالمسرحية في وقت كان يعتقد بانها تسعى لتضليل حياتهما الزوجية .

في اليوم الواحد والعشرين من نيسان عام ١٩٦١ وجدت ماري زوجها يلبس منشفة الحمام ويحمل بيده مسدسا وقد استقرت طلقتان على حافة النافذة امامه . حاولت اشغاله بامور ثانوية فلم يكترث . عاد الى المهر وهو لم يزل يحمل ذلك المسدس فقالت له برقة :

ــ حبيبي ، لا اظن بانك ستفعل ما يمكـــن ان يسبب الاذى لكلينا . ثم راحت تتحدث اليه عـــن ذكرياتهما في افريقيا وبأن هناك اناسا يحبونه ويقدرون حكمته واخذت النصيحة منه ، وفي الاخير جـــاء صديقهما فاخذ المسدس منه واقنعه بالذهـــاب الـى المستشفى ثانية . ذهبت ماري لمقابلته هناك فاخبرهابانه يريد العودة الى البيت لقضاء بعض الامور الهامة . ولمـا سألته فيما اذا كانت تستطيع هي القيام بذلك اجابهـــا بالنفـي .

رعاية بعض الاصدقاء ، وهناك سبقهم في الدخول ثم وضع طلقة في مسدسه قبل ان يدركه احد من اولئك المرافقين ، ومع ذلك فقد نجحوا في اخذ المسدس منه وارجاعه الى المستشفى ثانية نقل بعد ذلك الى مستشفى « سانت ماري » حيث احكموا عليه اغلاق الابواب وابعدوا عنه ملابسه واخضعوه الى حراسة مشددة .

وبعد ايام من الالحاح ارسلوه الى البيت تحت رعاية بعض الاصدقاء ، وهناك سبقهم في الدخول ثم وضع طلقة في مسدسه قبل ان يدركه احد من اولئك المرافقين ، ومع ذلك فقد نجحوا في اخذ المسدس منه وارجاعه الى المستشفى ثانية نقل بعد ذلك الى مستشفى « سانت ماري » حيث احكموا عليه اغلاق الابواب وابعدوا عنه ملابسه واخضعوه الى حراسة مشددة .

وفي مايس من تلك السنة ذهبت زوجته الى المستشفى فوجدته مرونا سريع الغضب وكان مما قاله لها متهما :

ــ لقد عملت كل شيء من اجل ان تودعيني السجن في « ايداهو » وانك تظنين بانني ساكون مسرورا اذا ما حاولت اخضاعي الى هذه الرجات الكهربائية اللعينة . وعبثا حاولت اقناعه بان مدخراته المالية سليمة وبان مخاوفه من الافلاس وملاحقة البوليس الفدرال له لا مبرر لها . هكذا كانت حاله بين مد وجزر وحدث بعد ايام ان اتصل بها الدكتور « روم » ليقول لها بان دوافع ارنست الجنسية بدت تنتعش وبان قضاء ليلة معه ربما كانت ذات نتائج جيدة بالنسبة للحال التي هو فيها . طارت الزوجة الى « روشتر » وقد اقترحت على ان يتم لقاؤها به في غرفتها بالفندق ، غير ان الطبيب قال لها بان اللقاء لابد ان يكون في غرفة في الجناح الذي يرقد فيه . وبالفعل فقد ذهبت الى غرفته وقضت معه ليلة كاملة ، لكن تلك العزلة كانت مخيبة لآمالهما ، بقيت هكذا ، ولكن بعد يومين اخبرها الطبيب بالحضور واصطحاب زوجها الى البيت لانه ، كما قال ، في وضع صحي يؤهله لمغادرة المستشفى . كان ذلك في ٢٦ــ٦ــ١٩٦١ . قبل ان تغادر مدينة « كيتشوم » كانت « ماري » قد ابعدت السلاح وقفلت عليه باب غرفة في سرداب تحت الارض وتركت المفاتيح بين مفاتيح اخرى في المطبخ .

وفي يوم السبت ــ الاول من تموز عام ١٩٦١ ، اصطحب ارنست صديقه جورج للتجول بين التلال خلف البيت وكانت « ماري » معهما . وفي احد المطاعم شاهدوا رجلين يتناولان الطعام في زاوية بعيدة داخل المطعم فسأل النادلة عنهما فاجابته :

ــ اظن بانهما يعملان في احد المحلات التجارية او لعلهما سائحان فالمنطقة تزدحم بسواح كثيرين ياسيدي .

وعند ذلك اجابها ارنست بحدة :

ــ ليس مساء السبت . يجب ان يكونا في البيت في مثل هذه الساعة .

هزت الفتاة كتفيها بغير اكتراث فقال ارنست :

ــ انهما من البوليس الفدرالي .

ــ ارجوك يا حبيبي ، انهما لم يهتما بما نفعل ، والان ما رايك في قنينة شراب ؟

عاد الى البيت ، وعندما كانت « ماري » في غرفتها بالطابق الاعلى تغير ملابسها اخذت تغني بصوت مسموع اغنية ايطالية شعبية ثم صاحت :

ــ طابت ليلتك يا حملي الصغير ونوما هنيئا .

ــ طابت ليلتك يا قطتي .

كان صوته دافئا ودودا .

في صباح اليوم التالي ــ الاحد ، الثاني من تموز ، عام ١٩٦١ ايقظ الزوجة صوت اطلاق نار من مسدس ذي انبوبتين فاسرعت بالنزول وقد اصابها الذهول عندما رات جثة ملتفعة بمنشفة حمام تحيط بها بركة من الدم ، ثم رات المسدس مستقرا فوق تلك الجثة المحطمة امام ممر غرفة الجلوس .

جاء الاطباء ولكن من غير جدوى .

حضر اخوته وابناؤه الثلاثة ، وبعد مراسيم الدفن في مقبرة « كيتشوم » قرا المحامي وصيته المؤرخة في ايلول ١٩٥٥ على مسامع اولاده وزوجته التي منحها ، بموجب تلك الوصية ، كل ممتلكاته وتقرر ان يقسم ربع الكتب التي ستنشر في المستقبل بعد موته بين اولاده وزوجته ماري بالطبع .

لقد ادعت الزوجة بلا وعي منها بان موت همنغواي كان نتيجة لحادث عرضي ولم تصرح بحقيقة ما حدث الا بعد شهور طويلة . لقد كانت صدمة قوية هزت كل كيانها .

اتصلت بها الحكومة الكوبية من اجل ان يصبح بيتهما متحفا تخليدا لذكرى الكاتب الذي احب كوبا واحبته . سافرت الى هناك حيث تسلمت الاف الاوراق التي خلفها وراءه ثم عثرت على ظرف فتحته لتجد فيه طلبا من زوجها بعدم نشر اية رسالة كتبها في حياته او السماح بنشرها بأي شكل من الاشكال .

وفي كوبا زارها رئيس الوزراء عارضا عليها البقاء في كوبا فشكرته قائلة بان هناك ما يجب القيام به فيما

يخص تركة همنغواي خارج كوبا ، عند ذاك قال لهـا بانها يمكنها المجيء في اي وقت للبقاء في البيت الملحق ببيتهما فشكرته على ذلك كثيرا .

نقلت قسما كبيرا من اوراق زوجها للاحتفاظ بها في غرفتها في نيويورك ثم قامت بمراجعة كتابه الذي تركه وراءه عن باريس والذي طبع بعد موته تحت عنوان « عيد متنقل » من دون ان تضيف اليه شيئا من عندها .

في نيسان عام ١٩٦٢ تسلمت دعوة من القصر كما فكرت الزوجة ان تقرأ بعد العشاء مقتطفات من كتابه الذي خلفه وراءه « المطاردة البحرية » .

ابدت الزوجة في تلك الحفلة بعض الملاحظات للرئيس كنيدي تنتقد فيها بعض تصرفات امريكا السخيفة تجاه كوبا وبعد قليل قالت له بانها تستطيع السفر الى كوبا لان الناس هناك يحبون زوجها وهي على معرفة شخصية بالرئيس كاسترو .

وهنا اجابها كنيدي بلا ارتياح :

انت ممن لا يعتمد عليه سياسيا .

ومن المفارقات ان تسافر ماري الى افريقيا في تموز ١٩٦٢ في رحلة صيد فتلتقي بابن زوجها ـ باتريك ـ الذي أثبت هو الآخر على انه من الصيادين الماهرين ومن نايروبي استأجرت طائرة للتمتع بمنظر جبل « كليما نجارو » ولتلقي عليه تحيتها في ذكرى وفاة زوجها السنوية ، كما قامت برحلات كثيرة الى كندا والاسكا ونيوزيلندا واوستراليا فيما بعد .

وفي عام ١٩٦٧ نشرت لزوجها كتاب جمعت فيه مقالاته الصحفية تحت عنوان « همنغواي ـ الخط الثاني » كما ظهرت مسلسلة تلفزيونية في لندن بعنوان « اسبانيا همنغواي » . وفي عام ١٩٦٨ قامت بسفرة اخرى الى اوربا وروسيا وفي عام ١٩٧٢ نشرت مجموعة زوجها القصصية « نك آدمز » وفي عام ١٩٧٤ نشر عنه كتاب بعنوان « الخالد همنغواي » .

لقد قررت فيما بعد ذلك ارسال كل اوراق زوجها المطبوعة وغير المطبوعة ورسائله وملحوظاته الى مكتبة جامعة « ماساشوسيث » في بوسطن ، ولم يبق لديها سوى عملين كبيرين ينتظران النشر ، الاول حول الريفيرا تحت عنوان « جنة عدن » والثاني روايته العظيمة « الصيف الدامي » اضافة الى بعض القصص القصيرة عن الحرب العالمية الثانية ورحلة افريقيا .

وفي احدى المقابلات اجابت ماري عن سؤال عن سبب احتفاظها بتلك المذكرات فقالت بانها كانت تظن بانها سوف تساعد زوجها لانها تحتوي على كثير من الاماكن والتواريخ . وسألت كذلك فيما اذا كانت تستمرىء حياة الترمل بعد همنغواي فأجابت بأن احدا لم يطلب منها الزواج ، واخيرا سالت عما تفكر به مستقبلا فأجابت بانها تود ان تبحر في زورق مع ملاح ماهر يعرف اسرار البحار سوية مع شلة من الاصدقاء ، وبشرط ان يلم ذلك الربان بمعرفة اماكن صيد الاسماك ، واخيرا قالت بان ذلك لا يعني حياة التسكع والفراغ لان هناك عملا ينتظرها على مكتبها . انه ولا شك عمل سيبعث الرضى في نفسها بعد تلك العطلة البحرية التي تود القيام بهـا ..

كتب

دحض المثالية

□ للفيلسوف الانكليزي : جورج مور
□ ترجمة وتقديم : د. احمد فؤاد كامل
□ عرض ونقد : نفيسة محمد قنديل

تقوم نخبة رائدة من الباحثين العرب من اساتذة الجامعات في مصر بعمل تاسيس هادىء ودؤوب بنشر نصوص ودراسات لاعلام التراث الفلسفي الغربي وتقديمها للقارىء العربي المحروم ، في زخمة الاحداث المتلاحقة على وطننا من المتابعة العلمية الاكاديمية الجادة لتنظيرات اصيلة ومثمرة تغتني بها كل التحليلات وكل الاشكاليات المطروحة على العقل العربي المعاصر ، من هذه الكتب الصادرة ضمن هذه المجموعة دراسة مطولة للفيلسوف الانجيلزي المعاصر جورج مور مع نصين مترجمين قام بهما الاستاذ الدكتور احمد فؤاد كامل بجامعة المنيا.

واذا كنا نقوم في هذه المقالة بعرض سريع للكتاب فاننا نرجو ان يغفر لنا اساتذتنا المتخصصون لبعض التقصير الذي لابد وانه وارد في دراسة تتوخى القارىء المتوسط وتضع في اعتبارها ضيق المكان ولذلك لا تتمكن من عرض كل ما جاء في الكتاب من قضايا هامة.

لايمكن في الواقع فهم الكثير من الجوانب المختلفة لفلسفة جورج مور بدون البدء بعرض ماجاء في دراسة الباحث الدكتور عن الادراك الفطري ، صلب مذهب مور كله ، ولايمكن التسليم معه بكثير من البديهيات الواضحة بذاتها والتي لا تحتاج لفروض او تحتمل الصدق والكذب في نظرية المعرفة لديه . وفي دحضه للمثالية بدون هذا المدخل ولذا اثرناه نقطة للبدء ومفتتح لتنوير فلسفة مور كلها .

فماذا يعني الادراك الفطري بوجه عام ولدى مور بشكل خاص ؟

يعرض لنا الباحث المعاني المختلفة للادراك الفطري التي ترد مرتبة تاريخيا في معجم لا لا ند وهي .

١ ــ الادراك الفطري في الفلسفة اليونانية عند ارسطو ، ويعني الحس المشترك والمعرفة عن طريق الحواس .

٢ ــ الادراك الفطري لدى المدرسة الاسكتلندية

ويعني العقل في حالته الخام ، اي خاليا من العلم ومحتويا على الافكار العامة والمبادىء الواضحة بذاتها لدى جميع الناس .

٤ ــ الادراك الفطري في الفلسفة المعاصرة ، ويعني الافكار المقبولة لدى عصر معين ومكان معين ، ثم يتطرق للادراك الفطري والعلم فيعرض لنا وجهتي نظر متعارضتين ترى الاولى ان الادراك الفطري يمكنه مساعدة العلماء وحل اشكاليات كثيرة في العلم ، في حين ترى وجهة النظر الاخرى الطبيعة النوعية للادراك الفطري ومافيها من تشابك وتركيب وامتلاء وتداخل بين الاصوات والالوان والروائح وتعدد للخبرات عكس العلم الذي ينحو للتجريد وتحويل الكيف الى كم من خلال التوحيد العقلي والاستعاضة عن الموجودات بالعلاقات .

وارى انه اذا كنا قادرين على التخلص من (المراهقة العلمية) المصاب بها العقل العربي في النظر للعلم كمعرفة قطعية دوغمائية مطلقة ، فاننا سنقبل اراء القائلين بالاتفاق بين الادراك الفطري والعلم والتي تجعل الاخير فروضا في رؤية واقع ما وحوارا مستمرا متحركا معه .

الادراك الفطري والفلسفة

يعرض الباحث لاراء الكثير من الفلاسفة الذين نادوا بالادراك الفطري ومهدوا لجورج مور ومنهم ديكارت باعتباره قد اقام مذهبه ضد الفلسفة التقليدية على الوضوح والادراك والحدس الداخلي (الفطري) ، كذلك الاب بوفيية الذي عارض ديكارت في قوله بالاحساس الباطني كمعيار للصدق لانه لا يأتينا بامور متماسكة عن العالم اما الادراك الفطري لديه فيعتمد على الحواس والحقائق الموجودة خارج انفسنا ولهذا علاقته بالايمان بالضرورة .

ثم يعرض لراي المدرسة الاسكتلندية والتي من انصارها « ريد » وقد قالت بمنهج تجريبي استقرائي يقوم على التجربة الداخلية الفطرية ودقة اللغة ورفض الشك وقدره الاحساس الفطري على الوصول للصدق حتى لو لم يستطع التعبير عنه اما «كوزان» فقد اعتبر الحدس التلقائي غريزيا بما يسبق اي تفكير ، ونورد هذه السطور لكوزان لتوضيح التقديم السريع والجاف ولما قدمنا من افكار ترد في الكتاب .

(ان للشعب فلسفته او ميتافيزيقاه التي تنبع من شعوره وتكون نقطة البدء والقاعدة بالنسبة للفلسفة والميتافيزيقا الاكثر سموا والاكثر مخاطرة والتي يجب علينا أن نعتمد دائما على هذه الفلسفة الطبيعية اذا ارادت الا تظل محصورة في تأملات لا جدوى منها) .

وحين نأتي ال «جورج مور» فسنجده يؤمن بمقدرة الادراك الفطري على المعرفة اليقينية او بمعنى اوضح لا يتصور الادراك الفطري الا يقينيا حتى حين لا يستطيع هذا الادراك ان يحلل تحليلا رفيعا ما يعرفه .

* باعتبار الفلسفة التحليلية كلها تركز على القضايا التحليلية والتي هي في الواقع تحصيل حاصل ، فانها ترى ان القضايا التي نطرحها عن وجود الموجودات صادقة يقينا وهنا نتساءل تساؤلنا الخاص الا يدخل في مهمة الفلسفة اختيار صدق هذا اليقين بالحدس او بغيره من وسائل الاختبار كما نجد عند هوسرل مثلا في تعليق الاحكام او بالشك المنهجي كما نجد لدى الشكاك باختلاف مذاهبهم ؟

التحليل

نشأت الفلسفة التحليلية في اوربا كرد فعل لسيادة المذاهب المثالية الشمولية الكبرى خلال القرن التاسع عشر والتي توجها «هيجل» بمذهبه التركيبي الشامل وكمسايرة للتقدم العلمي المطرد في القرن العشرين ومحاولة الاستفادة من مناهجه الجزئية المحددة في دراسة العالم كظواهر جزئية متفرقة تغتني بالتحليل والتجريب بكل انواعه .

وليس بالمستطاع تتبع الجذور الاساسية للفلسفة التحليلية في تاريخ الفلسفة لعدة اعتبارات منها :

ان كل فلسفة تركيبية تحوي تحليلا بشكل او باخر يستدل عليه من لفظ «تحليل» .

ان الفلسفة التحليلية اخذت معاني متعددة بتعدد مفهوم التحليل واتجاهاته ومجاله ، فهناك التحليل اللغوي الصرف كما نجد لدى الوضعية المنطقية ، وتحليل المعنى كما يذكر الباحث بصدد الفلسفة التحليلية عند مور :

وحين نقول مثلا ، كما يرد في الكتاب ، ان التحليل قد ابتدأ بكانط الذي عمد بنقده الجذري للعقل الى القضاء على الميتافيزيقا فاننا نذكر السيد الباحث ان تاريخ ، المدارس الفلسفية يرينا انه تفرعت عن كانط مدارس تركيبية ميتافيزيقية كبرى ومدارس تحليلية معاصرة ايضا . ونحن بصدد هذا العرض السريع لكتابنا لن نتطرق لتشابكات وتعقيد الاراء المختلفة وانما سنقوم بعرض سريع لمعنى التحليل بشكل عام والتحليل الفلسفي بشكل خاص تمهيدا لعرض سريع لمذهب مور التحليلي مسترشدين اساسا بما جاء في الكتاب .

يعني التحليل في اللغة العادية اكتشاف اجزاء في كل نجهله

وانواع التحليل ثلاثة

١ ــ عقلي منطقي

٢ ــ تجريبي مادي

٣ ــ الاثنان معا كما عند راسل

وقد يكون التحليل عطفيا كما يسميه الدارس بناءا على استعانته بالمراجع الاجنبية بمعنى تجميع اجزاء متراصة .

وتحليل للعلاقات وهو تحليل اعمق يربط الكل بالاجزاء بروابط عضوية بعلاقات من التشابه والتضاد والتماثل والاختلاف .

اما عند مور فيتم التحليل على ثلاث خطوات كما يعرضها الباحث .

اولا : طرح السؤال حول قضية ما لتحديد معناها وعزلها عن غيرها من القضايا .

ثانيا : مناقشة الاراء المختلفة الدائرة حول القضية وعرض مافيها من اخطاء .

ثالثا : الاتيان بالمبررات المقنعة لا فتراص صدق ووضوح القضايا التي يعرضها ، ويجب ان ننتبه لمقولة «افتراض صدق ووضوح القضايا» لارتباط وذلك بالادراك الفطري الواضح بذاته كخط سائد في فلسفة مور كلها واعتباره القضايا التجريبية قضايا بقينية مطلقة واعتماده ايضا على التحليل اللفظي ـ كما طورته الوضعية المنطقية تأسيسا على مور ـ الذي جعل غالبية مشاكل الفلسفة بلا معنى .

نظرية المعرفة

من خلال قراءة الباب الخاص بنظرية المعرفة عند جورج مور ندرك الاهمية الشديدة لنظرية المعرفة في كل فلسفة قائمة بشكل عام وفي الفلسفة الحديثة بوجه خاص والتي تكاد تصبح فيها نظرية المعرفة غاية في حد ذاتها كما نجد في كثير من الفلسفات الوضعية المعاصرة وهناك الكثير من التفاصيل الواردة في نظرية المعرفة عند جورج مور وردوده المسهبة على نظرية المعرفة لدى الكثير من الفلاسفة الشكيين والمثاليين والبراجماتيين ، وهو ما لا يتسع له عرض سريع للكتاب ، ولذلك سنكتفي بالخطوط العريضة لنظرية المعرفة عند جورج مور كما ترد في الكتاب ، والتي يمكن تلخيصها في الاجابة على سؤالين رئيسين وهما :

كيف نعرف ، وماذا نعرف .

وفي الاجابة على السؤل الاول ، نقول ، ان احد وسائل المعرفة لديه هو الادراك الحسي او ما يفضل ان يسميه مور «المعطى الحسي» درءا لشبهة تدخل الذات العارفة في عملية المعرفة ـ وهو اشياء تقدمها الحواس كاللون والحجم والشكل والقريب وليسمح لنا القارىء بهذه الملاحظة ان عند نفس هذه الادلة والمسميات يقدمها احد شراح هيجل من الانجليز وهو «ستيس» لتاكيد ان ابسط صور الادراك الحسي هي تجريد ومعرفة بالكلي ، فماذا يعني البياض او القلم او الكتاب غير تعميم اجزاء الخبرة المتفرقة لاعطاء معنى؟ اما المعطى الحسي لدى مور فمن اكثر المفاهيم غموضا في فلسفته اذ جاز لنا ان نستعمل كلمة مفاهيم ، لان المعطى لديه شيء مادي .

٢ ـ التذكر والتخيل والملاحظة والتفكير اما ماذا نعرف ، فنحن نعرف وفقا لمور :

١ ـ ادراكاتنا الحسية
٢ ـ العالم الخارجي
٣ ـ القضايا

ويتكون الكون عند مور من : قضايا ، واشياءليست بقضايا ، والقضية تعبر عن شيء بجملة خبرية ، وهي تختلف عن المعطيات الحسية ، وقد تكون صادقة وكاذبة، وقد تضاف مور الى القضايا الثلاث التي قال بها هيوم وهي :

١ ـ قضايا العلاقات
٢ ـ قضايا الوقائع التي تلاحظها او نتذكرها .
٣ ـ قضايا الوقائع التي تعتمد على ملاحظاتنا الماضية .

اضاف نوعا رابعا من القضايا تتصل بامور الواقع ولاتعتمد مباشرة على الملاحظة والذاكرة .

وقد ميز مور بين نوعين من المعرفة يرتبطان بنوعين من القضايا .

الاولى : معرفة مباشرة وتحوي الادراك والاعتقاد في نفس الان ، وتاتي من الملاحظة المباشرة لموضوع جزئي ولاتحتاج في اثبات صدقها الى قضية اخرى تكون الاخيرة نتيجة لها ، كوجود العالم مثلا ويجب ان نلاحظ ان هذه القضايا تقريرية لا تأتي بجديد ، أي انها تحصيل حاصل. وهذا ما لا تنتبه له كثير من الفلسفات التحليلية

الثانية : معرفة غير مباشرة .

ويلزم لصدقها معرفة صدق قضايا اخرى تكون الاخيرة نتيجة لها وهكذا الى مالا نهاية .

ولايرتبط هذان النوعان من المعرفة كما لايرتبط شيئان في مذهب مور كله .

دحض المثالية

للفلسفة المثالية منطلقاتها العدية التي لا يمكن حصرها في هذه العجالة ، وهي تأخذ في كل بلد ولدي كل مدرسة شكلا وتوجها ، وللفلسفة المثالية الانجليزية المعاصرة منطلقات خاصة ومتميزة ، هي التي تعنينا ، لان مور ينطلق في دحضه للمثالية منها ، ولذلك يجب الا نعمم في دحض مور للمثالية على المثالية بوجه عام ، وسنجد ان مور نفسه يتحرز من ذلك .

ويبدأ مور بتقديم افتراضات المثاليين في النظر لحقيقة الكون الروحانية وهي قائمة على افتراضين رئيسين هما :

١ ـ ان الاشياء في الكون ، الكراسي والمناضد والجبال ليست كما تبدو لنا ، اي ليست خالية من الحياة والواعية .

٢ ـ ان الكون عاقل وهادف وليس آليا

وستكون خطة مور في دحض دعوى المثاليين ان يدحض ، ولو قضية واحدة رئيسية واساسية تكون عماد مذهبهم كله فينهار كل الصرح كما يتصور بالطبع .

وهذه القضية هي « الوجود ادراك » .

يترتب على هذه القضية كما يرى مور ان العالم خاضع للتجربة اولا ، وانه شيء ذهني ثانيا ، ويترتب على هاتين النتيجتين ، كما يرى ، ان الادراك يدخل في ماهية كل حقيقة ، وان وراء كل حقيقة ذهنا يفكر ، مماثلا لذهننا ولا اعرف هل الوصول لهذه النتيجة مصادرة على المطلوب اي استخدام لحقيقة مطلوب البرهنة عليها من مقدمات مطلوب البرهنة عليها ، ام عدم دقة الترجمة لنص مور في دحض المثالية ام قفز مور بلا برهان

على ما تطرحه المثالية الانجليزية ، ولنترك هذا التساؤل الخاص جانبا يتطرق مور بعد ذلك الى تفاصيل المعاني الثلاثة التي يقصدها المثاليون بالوجود ادراك .

اولا : اذا كان مايقصده المثاليون هو الوجود هو الادراك فان تطابق الحدين في القضية وترادف اللفظين يجعل القضية تحليلية عقيمة يرفضها المثاليون انفسهم لان الحقيقة لديهم يجب ان تكون تحليلية وتركيبية معا .

ثانيا : الادراك جزء من الوجود اي ان الوجود موضع تجربة وشيء اخر ، اي ان الادراك لايستغرق في الحد «وجود» وهذا المعنى يوافق عليه مور

ثالثا : الادراك جزء من الوجود ولكنه يرتبط معه برباط عضوي يجعل الكل وجودا معتمدا على الجزء «ادراك» وهذا مايرفضه مور .

ثم يأتينا مور بعد ذلك بفرض ثان تفترضه المثالية وهو « ان ماهو موضع تجريب يكون ضروريا » والمعروف في تاريخ الفلسفة ان القضايا التحليلية وهي وحدها القضايا الضرورية وهذا مايلتزم به مور في فلسفته كلها اما المثالية فنرى ان الحقيقة تحليلية وتركيبية معا وذلك بسبب :

١ ـ ان المثالية تقر بتميز الحدود وانفصالها لتعود فتدمجها في وحدة عضوية وفي هذه الوحدة لن تكون الحدود منعزلة ومتميزة .

٢ ـ ان المثالية ترى ان تميز الحدود يعتبر تحديدا غير مشروع

٣ ـ ترى المثالية ان مايكون ، يكون موضع تجربة ايضا ، وبالتالي لايمكن فصل الكينونة عن الادراك او عن التجربة .

ولاندهش من راي مور السلبي في الفلسفة المثالية اذا كان يرى ان احد فلاسفتها الكبار ان لم نقل اكبر فلاسفتها جميعا وهو (هيجل) قد (ذكر نمطا من الخطأ وجعل منه مبدأ اظهرت التجربة ولع الفلاسفة وغيرهم من البشرية به ، فلا عجب ان يكون له اتباع ومعجبون) .

او حين يرى ان عدم الفصل بين الذات والموضوع يرجع الى عدم قدرة المثاليين على رؤية كل منهما على حدة واتصور اننا يجب ان نبحث عن روح الفلسفة المثالية الحقيقية بعيدا عن نظرية المعرفة فقط ، وقد يكون من الاصوب البحث عنها في رؤيا مختلفة ومتميزة للكون والانسان عن كل المذاهب الوضعية المعاصرة ولهذا مكان اخر وحديث اخر .

نظرية الوجود

اذا كان الفيلسوف الالماني مارتن هايدجر قد اعتبر الوجود هو مايتقوم به الموجود وفرق تفرقة حاسمة بين الوجود والموجود فان الوجود عند جورج مور يكاد يقتصر على الاخير ، وهو اقرب للواقع الفيزيقي منه لاي شيء اخر ، وحين تناول مور مشكلة الوجود فانه بحثها من مناح ثلاثة كما يرى الكتاب وهي :

(١) معنى الوجود وصلته بكل من الكينونة والادراك والحقيقة .

(٢) اثبات الوجود

(٣) انواع الموجودات

بالنسبة للامر الاول فقد سبق ان بينا فصل مور الادراك عن الوجود اما علاقة الوجود بالكينونة فانه يرى ان (كلمة وجود وكينونة يعبران عن خاصيتين مختلفتين تماما وانه رغم ان كل مايوجود يجب ان يكون ـ الا ان كثيرا من الاشياء التي تكون فانها لاتوجد) .

اما بالنسبة للامر الثاني فان اثبات الوجود يتم عن طريق القضايا العرضية التي تعبر عن وقائع موجودة فعلا مثل «هذه يد» و «هذه غرفة» ويرفض مور بالتالي

نظرية رسل في المعرفة التي نرى احتمالية القضايا التي لاتقوم على المعرفة المباشرة وانما تتم بالاستقراء وينبع ذلك من ايمان مور بقدرة الادراك الفطري على المعرفة اليقينية لكل الحقائق الوضعية والضرورية على السواء .

اما مكونات الكون لدى مور فهي .

١ ــ الوقائع والحقائق على اعتبار انه يعتبر الاخيرة وقائع ايضا طالما هي صادقة .

٢ ــ الكليات (الافكار العامة)

ويقصد بها مور واتفاقا مع مذهبه كله القائم على رؤية العالم كله كأشياء (لاشياء التي نعرفها وليست افعال المعرفة) .

واذا كانت الفلسفة في كل تاريخها ومسيرة تقدمها قد اقرت بوجود الكليات وجودا منطقيا وليس فعليا باستثناء المثل عند افلاطون الذي عاد بعد تجريدها فاكد وجودها في مكان ما في الكون والمادة عند ارسطو ــ فان مور يجعل لها وجودا يكاد يكون فعليا .

٣ ــ المكان والزمان

ويرد على المنكرين لهما او القائلين بنسبيتهما ردا يكاد يكون عاميا استحياءا من رؤية الادراك الفطري لهما . واذا كان فيلسوف كهايدجر عنيت فلسفته عناية فائقة ورئيسية بالزمان قد تحرر من تعريفه والكلام عنه حتى لا يتحيز ويصير مكانا فان منطلقات فلسفة مور كلها تجعل للمكان والزمان وجودا يقره الادراك الحسي اقراره بالاشياء طالما ان الانسان يقوم بعمل شيء قبل الاخر .

٤ ــ الحقيقي والخيالي

ولنا ، بعدما قدمنا من عرض لدراسة السيد الدكتور احمد فؤاد كامل ، الجادة والمخلصة ، بعض الملاحظات التي لاتقلل بالتأكيد من اهمية دراسته والتي لا يخلو منهما عمل يطمح ان يكون متكاملا ومحيطا ، وسنوجز هذه الملاحظات في النقاط التالية .

١ ــ تخبط الدراسة حول وجهة النظر في مور كفيلسوف لغوي حين تستعين وتستشهد بكتابات الدكتور زكي نجيب محمود ، ومور كفيلسوف معنى حين تستشهد باراء اخرى كاراء الدكتور زكريا ابراهيم مما يشعرنا ببعض من التلفيقية في دراسة تعتمد على مؤلفات فلسفية عربية معاصرة شارحة لا مضيفة ، وهذا التخبط لا علاقة له بحق الباحث في عرض وجهات النظر المتعددة حول امر واحد .

٢ ــ يستخدم السيد الدكتور تعبير «الشيء في ذاته» بمعنى الشيء مفصولا عن غيره من الاشياء لتحديد قيمته الخاصة في منهج مور التحليلي ، ونحن نعرف ويعرف الاستاذ الدكتور بالتأكيد ان «الشيء في ذاته» من المصطلحات الرئيسية ذات التاريخ في مسار الفلسفة كلها ونجده بالتحديد عند كانت وهيجل وحين يستخدم بهذا الشكل العشوائي فانه يخلط بين تداعياته الفلسفية وتداعياته في اللغة العامية المصرية بمعنى (الشي في حد ذاته) .

٣ ــ هناك بعض وجهات النظر القطعية والمتسرعة التي كنا نرجو ان يتحرز الدكتور من اطلاقها على عواهنها ، مثل الحكم على مور بانه سقراط القرن العشرين وان له نفس الدور الذي قام به سقراط في تاريخ الفلسفة وقبلها بصفحات قليلة كانت الدراسة تحدثنا على اقتصار دور مور على التأثير في العالم الناطق بالانجليزية مما يجعل من حكم اخر مثل اعظم متسائل في القرن العشرين وغيره من الاحكام التي يشوبها كثيرا من التحمس والانفعالية خاصة حين نرى مار كثير من الفلسفات الوضعية المعاصرة في اوربا ومآلت اليه من تقلص وضمور .

كتب

كانت هناك حكاية

قصص : خضير عبد الأمير

نقد : علي عبد الحسين مخيف

تخيم الواقعية الاجتماعية او السياسية على مضامين هذه المجموعة ، وتهتم ثمان منها بالمرأة موضوعا ، فيما خصت قصة ـ الضائع ـ قضية النمو السياسي للفرد ضمن الجماعة ، اما قصة ـ الانشودة الاخيرة لهوميروس ـ فقد عالجت ظاهرة الخيانة السياسية . ويحظى نموذج المرأة السلبي باهتمام اكبر يليه نموذجها الايجابي ، كذلك يحظى دور المرأة كطرف في الوحدة الاجتماعية (الاسرة) باهتمام واضح . والمضامين الاجتماعية التي اختارها القاص بارزة في القصة العراقية الامر الذي يحتم اتيانه طروحات جديدة عميقة الرؤيا لمعالجتها كفيلة بتبرير مبدأ الاختيار اولا .

ثانيا ـ من المحتم أيضا على القاص انه يعتمد على الشكل بالذات اعتمادا رئيسيا لتأمين طروحات المعالجة الجديدة ، وبالفعل فان القارىء يلحظ على الفور اعتماد القاص الرئيسي هذا حيث التكثيف شبه الكامل على الشكل . لقد استخدم الاسطورة اطارا عاما لثلاث قصص ضامنا بذلك قدرا مرضيا من تعاطف القارىء المبدئي مع هذا القصص بسبب توفر الاسطورة ذاتيا على طاقة تأثير عالية ، وقد كان الشكل العام الاسطورة تشكل عبر قيادة الاب ابنته الى خان الموت رحلة الاسطورة بحلم الاب المتعب ، وهو جالس فوق دكة الزقاق ، اما في ـ المقصورة والتابوت ـ فأن الاسطورة في ـ لانشودة لاخيرة لهوميروس ـ شكل واضحا اياها بمواجهة رعب العالم ، فيما تتخذ الاسطورة في ـ الانشودة الاخيرة لهوميروس ـ شكل تنظيم سري يضاف اليها توظيف ناجح لشكل الاعمى الواعظ الذي يجعل اذاعة قصته هدفا رئيسيا امام الناس .

وقد استخدم في القصص الاسطوري ايضا نوعين اخرين من التكنيك سنجدهما مع أنواع اخرى تقليدية بدائل رئيسية في القصص الباقي غير الاسطوري ، وهذان النوعان هما :

١ ـ اسلوب مناجاة النفس(١) :

في قصة ـ الضائع ـ صفحتي ٦٨ـ٦٩ : (شمل نفسي فرح كبير لا يوصف . لقد تسلل لاعماقي .. الخ) .

وفي قصة ـ حيث تدور اللعبة ـ صفحة ٨١ :

(المكان موحش كئيب .. الخ) .

٢ ــ اسلوب الوصف ذي المعلومات المستفيضة(٢) :

في قصة ــ سفينة المساكين ــ صفحة ١٥ : (وتطلع حادا ببصره مساميرها عريضة صدئة .... الخ) .

صفحة ١٧ : (في مطلع الفجر انبثقت وشوشة ضعيفة ... الخ) .

صفحتا ١٨ــ١٩ حيث الوصف المستفيض لاثار بابا درويش في غرفة الفتاة .

ونجده سائدا في قصة ــ الانشودة الاخيرة لهوميروس ــ وفي صفحات ١٢٣ ــ ١٢٩ من قصة ــ الحلم ــ حتى نهاية الحلم الثاني ، وايضا في قصة ــ المقصورة والتابوت ــ .

وقد كان بامكان القاص تطوير ادواته الفنية باستعمال تكنيك المنولوج الداخلي الضروري لعرض مستويات اعمق في ذهن بعض الشخصيات التي اتيحت لها فرصة مواجهة العالم بمفردها ، كرجل ــ سفينة المساكين ــ وفتاة ــ المقصورة والتابوت ــ ورواية ــ المسمار ــ و ــ الضائع ــ و ــ حيث تدور اللعبة ــ

ولا شك ان القاص لم يكن متكلفا في استعماله انواع تكنيك ادبية تقليدية جرى شحنها الى درجة استنزاف بعض وعي الشخصية طالما كانت الحاجة ضرورية لتصوير طبقة اعمق في الشعور ، وقد كان طول القصص يتيح الاستعمال المحدد لهذه الانواع التي تستعمل بالاصل في القصص والروايات وقد احاد القاص خلال استعماله اياها بما توفر عليه ذهنه من قدرة كبيرة على التخيل افادته في قصصه الاسطوري بان زادته عمقا ، وفي قصصه اللااسطوري بان وفرت مع هذه الانواع التكنيكية بدائل رئيسية كما قلنا عن اطار الاسطورة الضامن بذاته طاقة التأثير العالية في القارىء .

وبذلك نجح القاص نجاحا واضحا في تمهيد الطريق لطروحات معالجة جديدة اعمق لمضامينه البارزة في القصة العراقية .

ان التخيل الكبير لدى القاص يستفيد في اعتقادنا من تجربة شعورية عميقة مكتسبة من معايشة حسية في المحلات الشعبية ، فحيث احتاج تصويرا موازيا لها كان نجاحه واضحا .

لقد لاحظنا ان القاص كثيرا ما يعمد الى خلق صورة متخيلة اخاذة تصلح هدفا قصصيا مخططا لتعاطف او لهجوم كما نرى هدفه من خلق صورة موغلة في القدم والخراب تتحول تلقائيا مرمى صالحا لهجماته المتعلقة باتجاه حل قضية المضمون . ان تكنيك تيار الوعي عبر النوعين اللذين أشرنا لهما يستخدم كذلك على نحو سليم من حيث طبيعة الشخصيات ومستواها الذهني(٣) .

وقد استخدم القاص بدائل شكلية اخرى تعويضا للاسطورة كشكل فعال ، ففي قصة ــ الحلم ــ يصبح الحلم اطارا ناجحا لقول الكثير مما يجول في ذهن الراوي ، وكذلك حال رجل ــ سفينة المساكين ــ الذي يركب الاسطورة مركبا حلميا ، من البدائل ايضا استثمار التراوح الزمني ، حيث الامساك الواعي بالماضي بغية اضاءة الحاضر في قصة ــ المسمار ــ اذ يعمق الكهل مأساته الراهنة بابراز الق نجمه القديم بالقشلة ، ومثل ذلك في قصة ــ حيث تدور اللعبة ــ صفحتي ٧٧ــ٧٨ مما استعان به الراوي من ماضي علاقته بزوجته اللاملتزمة ، وكذلك توظيف الموروث الديني في قصة ــ رحلة الرجل والمراة ــ فيما يتعلق باغواء حواء آدم بوصفه اقدم تآمر للمراة ضد الرجل .

ويستفيد القاص من لغة ثقافية عالية الاداء في كل القصص ، فهي جميلة عموما حيث تمتاز بالحركة ، نجد ذلك جليا في صياغة الفقرة التالية صفحة ١٠ قصة ــ سفينة المساكين ــ : (عبر باحة البيت وانطلق يواجه الطريق ، ركضت خلفه الام ناحبة ، امسكت به من ملابسه ، دفعها بقوة ، امسكت به من ملابسه ، دفعها بقوة ، امسكت به اكثر ، لطمها ثم فتح الباب وخرج) .

وقد تمتاز اللغة بالرتابة المقصودة لعكس حركة حياة بطيئة رتيبة ، وهذا ما تتميز به لغة الجزء الاول من قصة ــ الحلم ــ فالتراكيب المتغيرة لمعنى واحد ، لقد عبر عن معنى غياب الانسان ص ١٢٣ــ١٢٤ بهذه التراكيب المتعددة : لا وجود لانسان ، لا حياة لانسان ، انعدمت الاصوات ، شتاء الاصوات والصمت الشامل ، لا صوت لانسان ، صوت يبدو من بعيد) .

او فيها صناعة كما في صفحة ٤٥ من ــ المسمار ــ : (حيث الضوء الباهر وشمولية الضجيج تتوزع حسب السعة المترامية) في حين ان المراد سرده أشبه بما يلي :

(حيث الضوء الباهر والضجيج الشامل الذي يغمر الارجاء المحيطة) .

او هي لغة انشاء سياسي كما نجد ذلك من صفحة ٦٨ قصة ــ الضائع ــ (لم تكن سوى هزيمة سياسية بحتة) .

وقد اسقط القاص احيانا لغته هذه على شخصياته دون مبرر او بديل موضوعي كمثل انطاقه بطلة ــ ساذجة حسب سرده القصصي في ــ سفينة المساكين ــ حيث تقول المراة لابنتها صفحة ٦ : (ربما لعبة الصبر تقف عند حسد الامتلاء) .

وتعتبر هذه اللغة تكنيكا رئيسا مضافا الى جانب انواع التكنيك الاخرى اذا ما اخذنا بالاعتبار اهتمام القاص الواضح بها خصوصا ــ كما اسلفنا ــ في القصص اللااسطوري ، الا انها تصعب احيانا مع

القاريء العادي(٤) رغم نجاحها النسبي الكبير مع القاريء الجيد في ادراك المطلوب .

كان استعمال القاص لشكل الضمير موفقا جدا، فالراوي المتكلم يتطابق بدقة كبيرة مع مضمون قصة ـ الانشودة الاخيرة لهوميروس ـ و ـ المسمار ـ حيث المعاناة الانسانية عميقة وتحتاج اداة مباشرة الاتصال كضمير المتكلم ، فهي تتعلق في الاولى باهمية تعويض الراوي لخيانته التنظيم السري الذي يشبه شكل الدفاع لاثبات البراءة ، وفي الثانية حيث تتعلق بوصف الراوي لمعاناة الكهل المطعون بفعل مضاد هو خيانة زوجته خيانة علنية قاسية .

وقد استعمل الضمير المتكلم بنجاح في القصتين ـ حيث تدور اللعبة ـ و ـ الضائع ـ حيث التعبير عن معاناة فردية مرة تتعلق بالانفصال الزوجي ومرة بانتقال الراوي الى عالم المسؤولية في المؤسسة العسكرية ، فيما فقد هذا الضمير القه في قصة ـ رحلة الرجل والمراة ـ حيث يفتقد الراوي ضرورة تاكيد مفهوميه السلبيين عن ظاهرة البغاء ومسؤولية المراة البغي ضمنها .

وقد لاحظنا ثمة اضطراب في تعريف او تنكير كلمة (رجل) قصة ـ سفينة المساكين ـ صفحة ١٠ .

في صفحة ١٦١ يذكر القاص متغيرات سابقة لعناوين بعض قصصه مثل ـ البحث عن فناء الجسد ـ و ـ الضائع واغنية العبور ـ و ـ الحلم في دائرة الضوء ـ التي تقابلها في المجموعة على التوالي : ـ سفينة المساكين ـ و ـ الضائع ـ و ـ الحلم ـ .

ان دراسة المتغيرات تدل على اختلاف في الرؤيا تجاه العنوان كوجه شكلي للغة املاه اختلاف مماثل للمضمون ، حيث تمتاز العناوين السابقة بالعاطفية ، وعلى كل فان عنوانين فقط في المجموعة ادق تعبيرا منهما في السابق لاتصافهما بالاقتضاب الدال .

يقول د . علي جواد الطاهر عن عناوين القاص محمود الظاهر(٥) : (تزيد العنوانات الامر التباسا لانها لا ترتبط بالقصة بوضوح) .

ان اهتمام الطاهر هذا مشروع تماما نظرا للاضطراب الواضح في فن صياغة العناوين المناسبة، على ان العنوان البليغ لا يساهم في ايضاح صورة القصة على الفور لان الارتباط بوضوح يسرق شيئا من خيال القاريء الضروري لاستثارته وشده للقصة ، انه رمز يصلح معادلا او جسرا امينا بين القاريء والعمل الادبي، وعلى هذا ، فقد اجاد القاص فيما عمد من تغيير عناوينه باستثناء عنوان ـ سفينة المساكين ـ الذي لا يبدو انجازا مبررا ازاء عنوان ـ البحث عن فناء الجسد ـ

الاسطورة والواقعية الاجتماعية او السياسية :

ان قدرة التخيل الكبيرة ضرورية بحد ذاتها لخلق عالم اسطوري او لتطوير الاسطورة المتوفرة وعجنها حسب الاطر المطلوبة لتحقيق احتمالات تطابق مع الواقع حاسم لمشكلة المضمون .

لكن قدرة التخيل وحدها لا تكفي لضمان خلق اسطورة متكاملة في علاقتها الجدلية بالواقع المستشرف طالما يبقى الهدف من استخدام الاسطورة ان تكون جسرا لاعادة تشكيل ذلك الواقع بحيث تساهم في قيادنا الى واقع ممكن التحقق ، وخلاف ذلك فان ركوب الاسطورة يصبح مجرد عبث فني سلبي الهدف.

واذ يحقق القاص نجاحا كبيرا في طرح اشكال اسطورية ناجحة فهو لا يحقق النجاح ذاته في مضامينها بحيث يحافظ باستمرار وبقوة على صحة العلاقة الجدلية المطلوبة لها مع الواقع خلال سعيه الخلاق لاعادة تشكيله واقعا ممكنا ، فنحن نلحظ اخفاقا واضحا في جدوى تفصيل الفعل في المضمون الاسطوري للقصتين ـ سفينة المساكين ـ و ـ المقصورة والتابوت ـ واضطرابا عرضيا في فعل الاعمى اللاحق ، وعموم فعل الزمن السرية في قصة ـ الانشودة الاخيرة لهوميروس ـ

ـ سفينة المساكين ـ

واقعية في المرحلة الاولى ثم اسطورية .

ثمة عائلة فقيرة (اب ، ابنة ، وزوجة) تتعرض لمأساة تتلخص في ان شابا قريبا خطب الابنة ثم فسخ الخطبة لاسباب تتعلق ببحثه عن المال والجاه والمكانة (القصة ص٩) فتقاوم المراتان ، لكن الاب يفترض حاجة ابنته لرجل ما لا غير وهو افتراض احادي متخلف يقوم على اساس الحاجة الجنسية فقط ، فيهرع الى الزقاق ، وهناك على الدكة يتهاوى بانتظار رجل مالها لكنه يحلم .. ومن هنا تبدأ رحلة الاسطورة وداعا مع الواقع الى عالم المثل حيث يلتقي الاب بالرجل المنقذ (بابا درويش) فيجد في اتحاده بابنته الحقيقة بديلا عن زيف الواقع الذي جربته العائلة في اتحاد لم يتم اطلاقا (اقصى درجات ادانة الواقع) بينها والقريب الخطيب ناقض العهد (القصة ص٦) .

اول ما نصطدم به هو ان (بابا درويش) ملاك لم ينجبه الواقع الذي لا ينجب الا نماذج غادرة كالخطيب القريب ، والمغزى واضح ، هو استحالة نشدان الخلاص من الواقع القبيح ، فهل الواقع قبيح حقا الى الدرجة القصوى ؟ وهل (بابا درويش) منقذ حقيقي ؟

ان افتراض الواقع قبيحا بصورة قصوى افتراض مثالي حيث الواقع الانساني المليء بعناصر الشر مليء ايضا بعناصر الخير التي لا تنفك لتجدد شباب عالمنا المعاصر .

اما (بابا درويش) الذي وجد فيه الاب الحقيقة والبديل فهو بموجب اختياراته اكثر ضرورة في غدره من الخطيب القريب الذي لم يتحد بالبنت مطلقا ،

فالحل الذي يقدمه (بابا درويش) يقوم أساسا على المنح الجنسية المسندة باكياس النقود متجاهلا كالاب جوهر موقف المراتين المبدئي الذي هو موقف مقاوم ، في صفحة ٧ نجد سمات ذلك الموقف في تصور الفتاة للمستقبل بعد الزواج : (لقد بدأت الحياة تحقق لها قسما من امنياتها بخطبتها لقريبها) وقد برر القاص بما فيه الكفاية اختيارها الزواج :

١ - السجن الرهيب الذي تحياه بين جدران البيت وفي ازقة خربة مظلمة ، مما يجعلها تبحث عن الحرية في العالم الجديد الذي يبشر الزواج به (القصة ص٧) .

٢ - الفقر المدقع الذي ستتخلص منه .

واذا كان الزواج سيحقق قسما من امنيا ها فلابد ان يتوفر في ذهنها تصور لقسم اخر مكمل من الامنيات، وهكذا تتكشف سمات الموقف المقاوم للبنت باتجاه التغيير تجاهله الاب ثم واصل (بابا درويش) تجاهله.

يسأل (بابا درويش) الاب عن موقف الفتاة ازاء بحثه عن رجل ما لها ، فيسمع جوابا صريحا في طغيانه: (لا موقف عندها بعد موقفي هذا) ورغم ذلك يمضي مبررا طغيان الاب بزعمه انه وعائلته يعيشون حريقا ينبغي اطفاؤه على يديه باعتباره عامل اطفاء نموذجي ، وهكذا يلتقي (بابا درويش) بالاب باعتبارهما رجلين يفهمان المراة فهما متخلفا هو حاجتها الجنسية فقط (القصة ص١٢) .

وقد عتم القاص على احتمال ورود فهم القارىء هذه الحقيقة في سلوك المنقذ المزعوم (بابا درويش) بان عمد الى تورية حقيقته بالحديث عن الرجل الخارق والمعتوه الهائم .. الخ .

لكن القارىء الذكي يدرك انه امام قوتين شريرتين في جوهرهما طيبتين في ظاهرهما المبسط ، الاب يفترض بدكتاتورية حاجة ابنته لرجل ما لا اكثر ، و (بابا درويش) يستثمر هذا الافتراض ، وتكون الضحية الفتاة المطواعة بعد انهيار مقاومتها اخر حلقة اتمام الالم الانساني .

ويتسرب اي أمل للقاص في توسل خلاص ما في (بابا درويش) بسبب الامعان في اتيانه افعالا واختيارات ذات طابع منحط ، حيث لا ينفع طلاؤه بصفات باعث الخير والسلام خلال اجتيازه الازقة المظلمة تجاه الضحية زاحفا بشهوانية لبدء مهرجان النعمة السماوية .

ويكلل سلوك (بابا درويش) بالامتهان الكامل لانسانية الفتاة عندما ينقدها كل صباح ثمن الليلة مؤكدا طبيعة الدفع اللاانسانية : (المال مالك فهو حق امام رضائك) (القصة ص٢٠) .

ان اختيار (بابا درويش) للفتاة هو من نوع اختيار القوة المتكاملة للضعف المتكامل حسب تصوير القاص ، لذلك نقول : انه اختيار تسلط واضطهاد .

لقد كان توسل الخلاص الانساني خارج الواقع ورطة دائمية لذا كان تورط القاص بديهيا حيث يخفق في توسل خلاص بطلته ، عبر تقديمه قصة تتجاهل الواقع كلية بصورة صادمة في حين يزخر هذا الواقع بخير شامل لم يشأ رؤيته ، ومع اقراره بحلم الفقير في التغيير الايجابي الا انه اختار حالما سلبيا .

ان اعتراضنا لا يتعلق بالحلم خارج الواقع طالما كان الهدف منه اعادة تشكيل واقع ممكن كما قلنا ، وهذه وظيفة من وظائف الادب الرئيسية ، وانما الاعتراض ينصب على فشل الحلم ، او عدم الحلم بامكانية ظهور (بابا درويش) حقيقي في الواقع المعاش وباعداد كبيرة . وعلى كل ، فان الفقراء ايضا لن يحلموا بمنتهك لعفتهم كبابا درويش .

واذا كان الهدف من (بابا درويش) الفقير كاحدى صفاته المعتمدة ، ان على الفقراء الا يحلموا بالتغيير عبر الاتحاد بالغنى فان هذه الفكرة باطلة لعدم واقعيتها الموضوعية ، فحلم الفقراء عبر الغنى لا يشكل خللا في تكنيكهم واستراتيجيتهم الساعيين للتغيير الذي لا يحدث الا عبر هذا التزاوج الخالد بين القوة والضعف حيث يستحيل ادراك الاتحاد النيتشوي المثالي ، ان تزاوج الضعف مع القوة يبعث قوى جديدة ذات طاقة .

المقصورة والتابوت :

القضية الاجتماعية الواقعية التي تعالجها هذه القصة في اطار اسطوري هي اضطهاد زوجة الاب لبنت الزوجة الاولى ، والقاص ينجح في تقديمها فنيا بصورة عامة ، فهو يرصدها بصورة شاملة كظاهرة عبر تصوير اسطوري عميق عمق جذرها في المجتمع للناس ومحيطهم، وان مجرد اختيار هذه القضية واتهام الناس بالتواطؤ فيها هو اصابتان موفقتان للقاص ، لان هناك تعتيما اجتماعيا منافقا لهذه الظاهرة يؤدي الى ابرازها كفعل اعتيادي ومشروع عبر تلاعب وقلب لاصالة القيم ذات العلاقة ، اذ يحدث اضطهاد اجتماعي مرير للانسان في هذا الاطار دونما احتجاج يذكر ، فيأتي القاص التقدمي ليصيح بصوت عال ان هذه الظاهرة تعكس وضع واقع مجتمع نتن .

يأخذ الاب ابنته الى خان الموت حيث تلتقي برعب العالم الخارجي ليلا عبر ادواته القطط السبع السوداء والانوف القبيحة لكنها لا تموت بل تنتصر بصبرها الانساني فتثاب بحياة غنية ، حينئذ تطمع زوجة الاب بنفس الثواب لابنتها هي التي تموت بسبب طبعها اللاانساني الذي هو امتداد لطبع امها حسب تخطيط القصة .

لا شك ان المغزى القصصي واضح وهو ان الخير المطعون ينهض رغم انغلاق كل الافاق بوجهه (الخان المغلق) فذاته تمور بطاقة تتلمس عوامل انتصاره

فيما يبوء الشر بهزيمة حتيمة ، وبذلك تكون القصة التي سلسلت انتصار الخير ثم هزيمة الشر شهادة صادقة تستشرف واقعا حقيقيا او محتملا في المجتمع.

ويتمركز عيب الاسطورة الرئيسي في تحقيقها هزيمة الشر في شخص بنت زوجة الاب بينما لا يتلقى المجرمان الحقيقيان ، الاب والزوجة اي عقاب شخصي ، ويدعونا مثل هذا البناء لحبكة المضمون الى التساؤل عن طبيعة الرؤيا المعتمدة لدى القاص لقضية الجريمة والعقاب ، فمن الواضح انها تؤمن بالتقابل في ايقاع العقاب وهي رؤيا عشائرية تبتعد عن عرف اكثر اصالة وعدلا هو عرف العين بالعين حيث تحل شرعية العقوبة بالمجرمين الحقيقيين .. وبالطبع فان تفضيلنا العرف الاخير لا يعني افضليته المطلقة في عالم اليوم وانما هو اكثر اصالة كما قلنا اذا قوبل بعرف التقابل العشيري الذي استهلكته القصة .

الانشودة الاخيرة لهوميروس

قصة واقعية سياسية تتأثر بالاسطورة وتعالج قضية الخيانة السياسية حيث الرجل الحمال يصبح اعمى نتيجة خيانته التنظيم السري .

ان اختيار العمى عقوبة للخيانة اختيار قصصي ناجح فنيا لان ظاهرة العمى تمثل أقصى درجات الانسحاق الانساني . الاعمى الراوي يواجه جمهور الفقراء بما آل اليه محذرا اياهم من المصير ذاته حاثا على الاستفادة من قصة خيانته الشخصية المعبرة ، وبما ان هذا الجمهور الفقير في الواقع هو مادة الثورة لذا يتوضح نبل هدف الراوي الوعظي ، انه انقاذ للثورة ، ورفد لها عن طريق تبنيه مهمة تربية جمهورها ، انه اذن نوع من انواع تعويض عن خيانة الثورة التي تمت سلفا بخيانته تنظيمها السري باداء الثمن لتحقيق التوازن الداخلي

ان لجوء الراوي الاعمى لحكايته يوميا تعميق اخر لمغزى القصة ، حيث استشراف قضية ضرورة رعاية هذا الجمهور اعلاميا لكي يستوعب العبرة ، وعندما يبدو ان هذا الجمهور مل الحكاية نجد الاعمى لا يملها ويزداد تمسكه بها ، يحيكها يوميا لهم ، لاتهمه شتائمهم، ورفضهم فهو موقن بضرورة ايصالها لهم ولانه يخشى عليهم من عدم تمثلها ، وهكذا ينجح القاص في عكس تصور دقيق شامل لمغزى الخيانة السياسية ، فيقدم لنا بطله ينوء بمعاناة كاملة لتخلق لديه تصميما كاملا في النضال التعويضي .

تبدا القصة من النتيجة النهائية لاحداثها ، صيرورة الحمال المبصر اعمى ، ثم يبدا تذكر الاحداث التي ادت الى هذه النتيجة ، والقصة باختصار هي استطاعة الحمال الاطلاع على شؤون زمرة اخوة يمتلكون قدرة رؤيا هائلة وخيرا وفيرا ، ومن ثم انظمامه اليهم بسبب امانته التي لم يلبث ان علقها لسرقة اداة الرؤيا الهائلة (المكحلة) فيعاقبه التنظيم عنوة بالعمى بان يعطيه مكحلة مسمومة اخرى .

ولو دققنا النظر في مضمون القصة الاسطوري ؟ نجد ان الحمال الفقير استطاع اكتساب قدرة الرؤيا عن طريق زمرة سرية منظمة هم الاخوة الذين لهم افكارهم وادواتهم لكنه يخونهم ، فماذا يمكن انستنتج من هذه الرموز ، حلقة شباب تآخوا سرا فانشأوا تنظيما ، وبسببه استطاعوا تعميق رؤيتهم لعالمهم ، انه تنظيم يشبه الى حد بعيد تنظيم حزب وطني ، الرموز تتطابق بسهولة ، فشباب الحركات السياسية يصبحون اخوة بالضرورة تجمعهم رؤيا موحدة عميقة للعالم ،ولهم اداتهم الكامنة في وحدتهم ، ويوافقون على كسب عنصر جديد اليهم ، ووجود الخونة ظاهرة اخرى طبيعية في صفوفهم ، ونتيجة هؤلاء الخونة هي الاخرى طبيعية وقاسية ايضا ، كذلك فان مكانهم القصر لا يخل بالرمز لكونه قادرا على التعبير عن مستقبل غني ، ومثل ذلك يمكن قوله بالنسبة للنقود الذهبية التي استلمها الحمال تباعا من الشباب في الزمرة حيث لايذكرنا دورها هنا بدور نقود (بابا درويش) في قصة – سفينة المساكين – فهي هنا رمز نظيف لمستقبل مشرق .

وبما ان القصة تعالج قضية الخيانة فقط لذلك لم تكن هناك حاجة توسع رمزي واتيان افعال ثورية اكثر تجسيدا للطبيعة الواقعية المختفية لجملة المضمون خلف هذه الرموز الدقيقة ، وهكذا امكن للقاص ان يحقق نجاحا شبه كامل في معالجته القضية المطروحة لولابعض اخفاقات عرضية منها شرب الزمرة الخمر الذي جاء يشوش البناء الرمزي المحكم ومنها اسناد دور لاحق للحمال يتعدى الموقف الوعظي الذي اشدنا به ، الى موقف نقدي للزمرة الامر المخالف لتخطيط القصة الرئيسي في توجهها الصارم لمعالجة الخيانة السياسية لذا لم تعد هناك حاجة ابراز محاسبة الزمرة عن عدم القيام بدور سياسي خارج اطار التنظيم وهو امر تجاهله القاص مبدئيا بذكاء باعتباره امرا وفعلا بديهيا ، ولانه خارج اطار التخطيط القصصي ، وقد جاء هذا الاقحام ايضا سلبيا بسبب اسناده للحمال الخائن الذي كان يجهد نفسه بالدور الوعظي التعويضي والذي لن يصلح لغير هذا الدور الذي فرضه عليه الواقع الموضوعي ،واقع خيانته .

المراة والقصص الاجتماعي :

تعرض القصص نماذج متنوعة للمراة ، ايجابية وسلبية ، وتكاد الرؤيا المعادية تجاهها تتحكم في القاص وابطاله في اغلب القصص حيث الاهتمام الواضح بابراز وتجسيم افعال النماذج السلبية ، وحيث التعتيم المقصود لافعال النماذج الايجابية ، او التعميم الا منطقي للفعل النادر بوصفه قاعدة عامة لسلوكها ، كذلكالتعميم

التاريخي لافعالها الراهنة عبر الاستناد للموروث الاسطوري أو الديني .

ففي قصة سفينة المساكين ـ حيث يزدوج الايجاب بالسلب عبر التحول المأساوي نلتقي بالبنت وامها تحلمان بتغيير نمط حياتهما الرتيب والفقير عن طريق زواج البنت، وعندما ينهار حلمهما فجأة بسبب فسخ عقد الزواج نجدهما تهبان للمقاومة على انهما تتوقعان نجدة ما من الاب الذي لا يقدمها فحسب بل يفترض حاجة ابنته لرجل ما لا غير معبرا عن سيادية ظالمه تقوم على مفهوم الرغبة الجنسية كمعادل وحيد لتحصيل المراة من الزواج ، وعندما يحضر الاب الرجل (بابا درويش)لابنته نجد المراتين تتركان المقاومة كسمة متواصلة لهما ، وتستلمان بصورة مؤثرة لمشيئته الى درجة الانقياد التام .

ان الانهيار المفاجيء للمقاومة يكشف عن رؤيا القاص اللامهادنة للمراة ، ومغزى هذه الرؤيا عدم جدارتها في المقاومة لانها سرعان ما تستسلم ، ويعبر القاص خلال السرد عن رؤياه هذه بوضوح ص ٥ـ٦ : (لا حول لهما ولا راي بعد ذلك يأتي عرض الدموع كتعويض عن حالة ضعف ثم حالة اليأس واللاامل) وقد وصفناها باللامهادنة لانها تستشرف بصدق في الواقع جمهورا عريضا منها . اما في قصة ـ يوسف وامراة العزيز ـ فأن مقاومة المراة من اجل تغيير وضعها الاجتماعي الرتيب بواسطة الزواج يتواصل دونما استسلام حيث الارملة تناضل باتجاه الرباط الاجتماعي بالزواج رغم التعتيم الذي يسبغه القاص على تطلعها المشروع عبر سعيها المحدد لازاحة ابنها من طريقها بتزويجه باي شكل ، ذلك التعتيم الذي اظهر المراة مجرد وصولية ، وهو عيب فني لم يسع القاص لمعالجته تمشيا مع الصورة الايجابية التي اعتمدها اساسا لها مما يؤكد استمرار رؤياه السلبية للمراة المعتمدة في ـ سفينة المساكين ـ .

ان الابن يقف قوة موازية للمراة الام يتراوح تجاههما بين التطابق والتضاد ، ولكنه اخيرا ينتصر لمشروعية طموحها بالزواج عندما يتذكر الابن قصة أم صديقه التي ذبحها زوجها فيخجل ويقرر الانصراف عن الوقوف بوجه أمه في سعيها منتصرا في داخله على المجتمع الرجعي المتمثل بالاصدقاء الذين كانوا يشوشون طموح أمه المشروع بطموحها الجنسي البحت .

ان النتيجة التي اختارها الابن بالرغم من ايجابيتها بدت باردة بسبب الاحباط الشديد الذي تعرض له شخصيا في زواجه الفاشل الذي هو فعل معادل لزواج امه وسبب مؤدي اليه .

ثمة خلل في بناء حبكة هذه القصة سببه التوزع على عدة محاور كلها ارتفعت في اهتمام القاص الى مستويات متوازية وهذه المحاور هي دور الاصدقاء كصوت رامز للمجتمع ، وحق المراة الام في تجديد حياتها، وفشل الابن في زواجه .

وفي قصة ـ المقصورة والتابوت ـ يستمر القاص في رصد نموذج المراة المقاومة حيث الفتاة التي قررالموت في الخان مصيرا لها تقاوم رعب العالم الخارجي بنقائها ونبلها وصبرها فتكتب لها الحياة الفنية .

لاشك ان ثمة مغزى ترابطي بين مصير المراة في قصة ـ سفينة المساكين ـ وبينه في قصتي ـ يوسف وامراة العزيز ـ و ـ المقصورة والتابوت ـ حيث الهزيمة نتيجة طبيعية لترك المقاومة في الاولى ، في حين يتحقق النصر في القصتين الاخريين للمراة المقاومة .

ومثل هذا المغزى القصصي ايجابي في حد ذاته الامر الضامن لفنية هذه القصص فيما يتعلق برصدها للمراة عبر اختيارها المقاومة أو الاستسلام .

واذ يفرغ القاص من محاكمته نموذج المراة الايجابي بما له وعليه ، فانه ينتقل الى محاكمة اكثر اثارة لنماذجها السلبية الغادرة واللاملتزمة ، الخائنة والخبيثة.

ففي قصة ـ المقصورة والتابوت ـ نلتقي بالمراة الغادرة زوجة ثانية تحرض زوجها على التخلص من ابنته من زوجته الاولى بايداعها في خان الموت ، ثم بعد ان تؤول نتيجة البنت من ليلتها الاولى بالخان الى حصولها على الحياة الفنية تطمع زوجة الاب بنفس المصير لابنتها هي التي تموت باعتبارها ظلا لطمعها وغدرها .

ان رصد القاص للمراة هنا غادرة ناجح تماما لانه استشراف امين للواقع الزاخر بهذا النموذج الذي يعيش آمنا في الظل بسبب الحماية الاجتماعية المنافقة .

لكن النجاح في رصد المراة الغادرة يفلت من يد القاص في قصة ـ انعكاسات داخل الرسوم والتمائم ـ حيث المراة تهرب مع حبيبها ، ومن ثم تهرب مع رجل آخر ، والسبب هو ان القاص يعمم الشاذ مما لا يعتبر استشرافا امينا للواقع حيث يوظف فكرة عامية عن الغدر غير جديرة بالاقناع : فكرة المراة التي تهرب معك تهرب بالتالي مع غيرك أو التي تسلمك أمرها تسلم أمرها غيرك . في قصة ـ حيث تدور اللعبة ـ نجد رصدا للمراة اللاملتزمة حيث الطفل (ظافر) ضحية انفصال والديه ، يستغله الراوي الاب لاتهام المراة زوجته باللاالتزام الذي جاء معتما على لسانه لدورها في الانفصال حيث لا نتلقى منه غير شتائم متواصلة للزوجة وحيث لانرى تلك الزوجة الا شبحا مطلا من خلف ستائر النوافذ .

بعد ذلك تعالج القصة قضية اثبات موضوعة أبوة الراوي لظافر كقضية مركزية تكلل بالنجاح اخيرا ، ومثل هذا الهمم الذي جاءت معالجته بعد هم الانفصال صار اقل اهمية فنيا في عقل القاريء حيث بدا تسلسله ثانويا في توجه القصة رغم التداخل السردي الذي اعتمده القاص له ولقضية الانفصال ، وهذا الخلل الفني وجه

من اوجه مشكلة التوزع المحوري في القصة القصيرة ، وقد بقي القارىء ينتظر تعميقا لازمة الانفصال كعقدة رئيسية وجديرة بالاهتمام باعتبارها واقعيا السبب الام لكل المشكلات الناتجة السلبية ، ومنها تشرد الطفل ، في حين لم يؤد استذكار الراوي لما في علاقته بزوجته ص ٧٧ ، ٧٩ ذلك التعميق ، بينما يتحقق حل مفاجىء للقضية المركزية ذو شكل ضعيف حيث يتحد الاب بطفله في الشارع باعتراف الاخير به ابا وتنتهي القصة .

اما سبب ضعف شكل الحل فيعود الى افتقاره المعالجة الشاملة كقضية كبرى سبق وان اعارها القاص اهتمامه ، فتشرد الطفل عن والديه لا يحله اتحاده مع ابيه في عراء الشارع هروبا من طرف أصيل هو الام ،ان القاص يخفق في تحقيق خلاص بطليه لانه أختار لقصته القصيرة موضوعا ذا جذور عميقة في مجتمعنا يتطلب شكلا واسعا .. قصة طويلة .. لقول مضمون أوسع يحمل في طياته املا بالمعالجة العميقة .

اما في قصة ـ الحلم ـ حيث يوظف القاص حلم الزوجة كشكل معادل للاسطورة بهدف اضاءة مضمون اجتماعي هو العلاقة بين الرجل والمراة كزوجين في عالم رتيب مليء بالمتناقضات ، فانه هنا يتخلص من بعض التعتيم الذي كان طابعا سائدا لدور المراة في قصتي ـ يوسف وامراة العزيز ـ و ـ حيث تدور اللعبة ـ ذات المضمون الموازي ، حيث الرجل يمر في طور اعتبار زوجته ضمن الرتيب في العالم مما يمهد الى فكرةالانفصال التي لم تتم اخر المطاف كاحتمال وارد .

تتالف القصة من ثلاثة أحلام ، يعرض الاول لأجواء كئيبة تستهلك عناصرها من الطبيعة ، المطر والالوان الحزينة المبقعة وذوبان الحركة ، أو من الشعور بالخوف والعدم ، ويتم ذلك عبر وعي تام بالماضي لاقامة صلةمتينة مع الحاضر ، فالحياة والذكريات تؤكد لا معنى وعبث ورتابة الحياة :

(نفس المكان ونفس الجلسة ص ١٢٤ ، ماذا سيبقى له ماذا ينتظر ص ١٢٥) .

وفي الحلم الثاني تتغير الاجواء الى الفرح وتبدو الزوجة فاعلة في حياة البطل وتختفي رتابة الحياة ، وفي الحلم الثالث المصاغ بضمير المتكلم لتاكيد ارادةالمضمون يعود القاص الى المضمون الموازي لقصة ـ حيث تدور اللعبة ـ بصورة واضحة جدا حيث ماضي الخلاف والقطيعة وفقدان الزوجة والطفل وبداية المعاناة ... والتعتيم كعيب فني لدور المراة في تلك القصة يختفي هنا تماما .

وتكشف هذه القصة عن رؤيا وعظية للقاص تتداخل برؤيا موقف انساني أصيل ، وهو بناء لا يمكن تجاهله ببساطة ازاء هذا الموضوع كمشكلة اجتماعية .

وعلى كل فالنجاح في هذه القصة يتعرض للخلخلة لسببين :

١ ـ ان الحلم كأطار ضامن لقول الكثير اشباعاللمضمون الواقعي يبقى ذاته بعيدا عن الواقع المماش حيث تضعف امكانيات رصد الواقع وانتزاع الحلول الناجحة في صميم حركته ، وهذا الاخفاقلتوسل الحل بواسطة الحلم طبيعي ومحتمل ، وقد سبق ان عالجنا فشل حلم الاب في قصة ـ سفينة المساكين ـ وهو يسعى للامساك بالبديل الموضوعي لخطيب ابنته ناقض العهد .

٢ ـ ان ما توصل اليه الراوي من حل بالحلم الثالث لم ينف رتابة الحياة حول البطل المأزوم ، انما ما يشعر به القاريء هو استسلام خالص لهذهالرتابة بتطمين وجود الاشياء في اماكنها وعلى رتابتها ،ولم ينفع عثور الراوي على معادل موضوعي ذي مغزى عطر توهمه جديدا في جسد زوجته .

لقد كان المضمون الذي عالجته هذه القصة موضوعا وجوديا شائكا وليس سهلا حسمه دون توفر منهج مقبول مقنع الامر الذي افتقدته القصة مما سبب ضعفها ، فمما لا شك فيه ان رتابة ولا معنى الحياة اطروحة وجودية معروفة لا تقف بوجهها بثبات الا موضوعية الانسان الثوري القادر على اعادة ترتيب الاشياء للقضاء على الرتابة واللامعنى ، اعادة بعث الحياة .

اما في قصة ـ المسمار ـ

فالقاص يسعى لتقديم امراة خائنة تمارس الجنس مستغلة عجز زوجها الكهل عن ابداء اي مقاومة مضادة .

والواقع ان القاص تورط في هذه القصة بين شرعيتين ، شرعية رغبة المراة الطبيعية التي استجاب لها الراوي والتي اكتسبت شرعيتها ايضا من غياب قوة الكهل الجنسية ، وشرعية مقاومة الكهل لخيانتها لهالتي يضمنها المجتمع والعرف .. فماذا اختار ؟ لقد اختار الشرعية الثانية الاجتماعية وانحاز للكهل ضد المراة ، وهكذا يكون القاص قد اختار المتوقع والجاهز الامر الذي حكم على المعالجة القصصية مبدئيا بالاحتمال التقليدي اي المتوقع والجاهز .. وهذا ما يفعله الراوي الذي يرفض المراة بعد حوار مثير مع الكهل الذياستطاع اقناعه بشرعية موقفه ، وياتي انقلاب الراوي المفاجيء العملي على قناعته هذه مفاجاة سلبية اخرى في بناء القصة حيث يتمرغ بلعبة الجنس مع المراة .. ومن هنا يتوضح عيبا القصة فيما يتعلق بالنجاح بطرح نموذج المراة الخائنة اولهما : تجاهل شرعية رغبة المراةالطبيعية دون اتيان بديل غير متوقع وجاهز خارج الشرعية الاجتماعية التي مهما بلغت درجة قيمتها لا تستطيع نفي الشرعية الطبيعية ، ثانيهما : استسلام الراوي المفاجيء لفعل الجنس المضاد لقناعاته ، وهكذا تختلط قصصيا صورة المراة الخائنة كهدف سعى اليه القاص.

الا ان ادانة المراة في هذه القصة مجسمة بصورة

قاسية حيث تصور سلطتها ازاء الكهل الضعيف مؤطرة بالعهر ، وبناء على ذلك فان الرؤيا القصصية واضحة لسلطتها ، وهي رؤيا تسلطية الرجل ضدها حيث لاتعود سلطتها الا بغياب السلطة الا قوى والتي يؤدي ضعفها الى انهيار المراة في حضن البغاء .

وفي قصة ـ رحلة الرجل والمراة ـ يقدم لنا القاص المراة البغي علانية طارحا الشكليات السرية التي اطرت نشاطها الموازي كعاهرة في القصة السابقة .. خبيثة تثير في احشاء الراوي وصديقه الشهوة .

ان ادانة المراة كبغي يتم دون اشارة للطبيعة الاجتماعية غير الانسانية لظاهرة البغاء ، ليس هذا فقط، اذ تتم ادانتها ايضا ليس باعتبارها بغيا بل لانها امراة فحسب اذ يوظف القاص لذلك الموروث الديني (اغراء حواء لادم) ص ١٠١ ومثل هذه الادانة قد يتقبلها قارىء عادة فقط لانها لم تعد مقبولة اليوم في عالمنا الراهن .

ملحق : تتراوح رؤيا القاص الجنسية بين كونه رحلة مثالية لادراك عالم النقاء المعبر عنه بالاحلام والاساطير كما يتجسد ذلك في قصة ـ سفينة المساكين ـ صفحة ٢١ حيث لانجد ارهاصات حسية تقترببالجنس من الفعل الطبيعى رغم عدم نظافة (بابا درويش) في سعيه الجنسي نحو الفتاة ، فالتصوير هو مما يمثل وجهة نظر القاص نفسه مخالفا في ذلك طبيعة (بابا درويش) الجنسية المصورة على نحو واضح في مقاطع اخرى . ثم يتحول الجنس الى حسي طبيعي اعتبارا من قصة ـ المسمار ـ حيث يطالعنا القاص على لسان الراوي بسرد جنسي مكاني صفحة ٤٥ : (التصقت ساقها اليسرى بجهتي اليمنى) (كنت اتطلع اليها داخليا) وتبقى هذه الحسية مسيطرة في قصة ـ رحلة الرجل والمراة ـ حيث الضحك من عنف الرغبة صفحة ١٠١ ، وتستمر هذه الرؤيا الطبيعية الحسية مهيمنة في قصة ـ يوسف وامراة العزيز ـ رغم جو هذه القصة الطاهر المغاير لاجواء القصص السابق غير النظيف الذياستشرف البغاء والخيانة ، فالمراة الارملة المقاومة في سبيل حقها بالزواج ينظر اليها متفجرة برغبات جنسية حسية تكاد تفيض على وجهها ، ففي صفحة ١٠٩ نقرا :

(انها تتطلع لولدها وربما ليس لولدها فقط) .

ان الرؤيا الحسية للجنس موقف واقعي لم يفتعله القاص فهو ينبع لديه من الداخل ومنسجم معالمضمون، فالطهارة الظاهرية كانت ضروريةفي ـ سفينة المساكين ـ لمعالجة حالة لشخصية (بابا درويش) الشهوانية ،بينما الحسية امر طبيعي عند اللقاء بملكة الجنس (البغي) سواء في شكلها السري في ـ المسمار ـ او في شكلها الفاضح في ـ رحلة الرجل والمراة ـ كذلك في ـ يوسف وامراة العزيز ـ باعتبار الرؤيا الجنسية تمثل واقعا اجتماعيا مثله الاصدقاء الشريرون ازاء الارملة المقاومة حيث استشرفوا في عينيها رغبة جنسية عارمة فحسب.

قصة الضائع :

قصة واقعية سياسية تدور حول نمو الفرد السياسي عبر صيرورته عضوا في المؤسسة العسكرية كأطار مكاني ناجح . والقصة التي يسردها الراويتعتبر شهادة تقييم الانتساب للجيش ايجابيا ، للشباب ، للجنود المقاتلين ، ويحاول القاص ان يحكي التجربة من الداخل عبر محاولات تصوير متواصلة . في صفحة ٦٥ نجد رسما دقيقا لاجواء الخدمة العسكرية من انضباط وغيره : (للحظات ابتعد الواحد عن الاخر) ، (هنا الانسان مشدود نحو عجلة دائرة تستطيع ان تبعدالبعض عن الاخر) ، (لاصوت خارجي سوى صوت الداخل) .

ان الراوي المنضوي بايجاب في التجربة يلتقي بشاب ذي طبيعة سوداوية ، فيحاول تغييره وتنتهي القصة بتحقيق هذا الهدف الذي انجز بسبب تجربة الشاب الرئيسية التي ادت الى تراكم خبرات لديه فجر تغييرا نوعيا لمجمل مبادراته .

ولا عيب في هذه القصة سوى ان نهايتها كانت من النوع المتوقعوالجاهز ، نفس عيب قصة ـ المسمار ـ حيث اختار الراوي الحل المتوقع والجاهز ؛ الانحياز للشرعية الاجتماعية مع الكهل .

ان معالجة مضامين تتعلق بالجيش تحتاج عمقا هائلا ودقة شاملة نظرا لان من جملة ما تتطلبه تجاوز الحساسية المتعلقة ، والمحافظة في ذات الوقت على مبدا الحرص على دعم موقف الجيش باعتباره مسؤولا عن قضايا الدفاع عن حدود الوطن والشعب .

خاتمة : يتلمس قارىء هذه المجموعة صدقا حقيقيا وجهدا مضنيا لدى كاتبها القاص الاستاذ خضير عبدالامير ، وان في اختيارها المحدد بالواقعية الاجتماعية والسياسية مغزى واضحا يؤكد ذلك الصدق ، فهو لم يقدم تشكيلا قصصيا ، وهو تقليد سائد هذه الايام، وانما قدم موضوعا قصصيا بالمعنى الادق لتأكيد ارادته توجهه الصادق في قول شيء ما .. لاغنائه .

هوامش :

١ ـ تيار الوعي في الرواية الحديثة ـ روبرت همفري ت : د . محمود الربيعي الطبعة ٢ ص ٥٦ .

حيث يقول عن اسلوب مناجاة النفس : (غرضه هو توصيل المشاعر والافكار المتصلة بالحبكة الفنية وبالفعل الفني) .

٢ ـ المصدر نفسه حيث يقول عن اسلوب الوصف ذي المعلومات المستفيضة ص ٥٤ : (تكنيك يستخدمه الروائي لتقديم المحتوى الذهني والعمليات الذهنية للشخصية عن طريق وصف المؤلف (الواسع المعرفة) لهذا العالم الذهني من خلال الطرقالتقليدية للقصص والوصف .

٣ ـ في القصص العراقي المعاصر ـ د . علي جواد الطاهر سنة ١٩٦٧ حيث يشير الدكتور في ص ١٥٦ الى اضطراب بعض القصاصين في استخدام تكنيك تيار الوعي .

٤ ـ المصدر نفسه ص١١٥ حيث توصف لغة القاص بـ : (انها تصعب احيانا مع القارىء العادي) .

٥ ـ المصدر نفسه ص ١١٤ .

كتب

المجاز الذهني

سلسلة موسوعة المصطلح النقدي

نقد د. احمد نصيف الجنابي

□ لقد أحسنت ((وزارة الثقافة والفنون)) صنعا حين تبنت مشروع ترجمة ((موسوعة المصطلح النقدي)) ، وأصدرت منها حتى الآن ، أربعة كتب هي : المأساة ، والرومانسية ، والجمالية ، و ((المجاز الذهني)) ، موضوع البحث .

والسمة الغالبة على هذه الكتب : الاختصار ، والعبارات المكثفة ، والاشارات التي قد يكون وراءها كلام طويل ... (ومن هنا تأتي صعوبة الترجمة .

وقد كان « الدكتور عبد الواحد لؤلؤة » موفقا في جل ماترجم . ومصيبا في اكثر المواضع . وهو مشكور في كل الاحوال ، اذتجشم هذا العناء ، وارتقى هذا المرتقى الصعب . واذا كان قد اجتهد في مواضع ، فله اجر المجتهد وان اخطأ . وسأبين ملاحظاتي حول ترجمة كتاب « المجاز الذهني » ، من حيث الشكل والمضمون . وهي تمثل وجهة نظر ، ارجو ان يتسع لها صدر المترجم ، واذا اختلفنا ، فهذا دليل حرية التفكير ، والناس يختلفون ما داموا يفكرون .

(٢)

*** الترجمة ... أهي فن أم علم ؟**

هذا السؤال يضع أمامنا المنهج الذي يجب ان يتبع في الترجمة . انراعي حرفية الترجمة لانها علم ، ام نتصرف بالنص حسبما نريد ؟

الترجمة علم وفن في وقت واحد ... مثل الرسم والموسيقى ، فهي تعتمد على أصول في الابعاد والالوان والانغام ، لكنها تعطي بقدر ما يتهيأ لها من فنانين مبدعين يأخذون بالفن الى قمم راسخةعلىمدى الازمان ، أمثال ميخائيل انجيلو ، وبيتهوفن ، وموتسارت ، وبيكاسو ، وباخ ..، ولو كانت « المعرفة المجردة » تخلق الفنانين ، لكان كل من ألم «بها» عبقريا ...!!

فما هو المنهج الذي اتبعه المترجم ؟

يبدو انه قد عصر الجمل والكلمات ، حتى الثمالة ، فاختار لها التعبيرات التي تمحو الصورة الشعرية (أحيانا) . ففي ص٣٥ جاء ـ نقلا عن كتاب لتوماس واتسون : ـ

١ ـ « فلدي الفتاة خصلات صفراء تفوق الذهب الخلاص »

٢ ـ « شفتاها اشد حمرة من حجر المرجان »

٣ ـ « عنقها اشد بياضا من معمر التم ذي الهديل »

٤ ـ « صدرها رقراق كصخرة البلور » .

ـ ان وصف الذهب في البيت الاول (بالخلاص) ، يجعل التعبير غير جميل ، وتوجد كلمات كثيرة في العربية تعطى المعنى نفسه ... وقد تكون أقرب الى طبيعة الشعر من كلمة (خلاص) . أليس « الذهب المصفى »، او الذهب الابريز ، انسب للسياق ؟

ـ وفي البيت الثاني جاءت كلمة الحجر قبل المرجان ، وليس في سياق القصيدة ما يوحي بمثل هذه اللفظة الثقيلة ، فوق أنها قتلت الصورة الشعرية وشوهتها ؟ ان الشاعر يريد ان يقول : ان ماء الحياة قد ترقرق في شفتى هذه الفتاة بشكل فريد ، حتى بدت حمرتها مثل حمرة المرجان : لا توجد الا فيه (هذا ... اذا كان أحمر) .

ـ اما وصف عنقها في البيت الثالث بانه أشد بياضا من معمر التم ذي الهديل » ، فهو وصف جامد ثقيل فوق أنه تعبير غير مفهوم ...

ـ اما في البيت الرابع فقد وصف صدرها بأنه رقراق كصخرة البلور ...

كيف يكون الصخر رقراقا ؟

وهل يوصف البلور ـ في هذا المقام ـ بانه صخر؟!

وماذا تكون النتيجة لو كان هذا الصدر الناعم كالمرآة ، الرقراق كالماء الزلال .... صخرا ؟!

ويمكن ان يقال هذا ، في ترجمة أبيات «مارفيل»، ص ٧٠ :

والآن صيادو السمك المبللون
بداوا يرفعون زوارقهم الجلدية
ومثل قدمين منتعلتين ، متقابلين
« نعلوا رؤوسهم في زوارقهم »

فكيف « نعلوا » رؤوسهم في زوارقهم ؟!!
أهذه عبارة فنية : « نعلوا رؤوسهم في زوارقهم »؟
الم يكن في لغتنا الجميلة سعة كبيرة ؟ اليس في قولنا « ثبتوا رؤوسهم » او سمروا رؤوسهم ما يغنى ؟ ويكون انسب والصق بفن الشعر ، وفن التعبير ... ؟

※ مراعاة أساليب اللغة العربية

ومن قضايا الترجمة « القديمة ـ الحديثة » ان يكون المترجم عارفا باللغتين : اللغة التي يترجم منها ، واللغة التي يترجم اليها ، وان تكون معرفته على مستوى واحد ، او على مستويين متقاربين .

وفي كتاب « المجاز الذهني » من الاساليب اللغوية، ما يخالف روح العربية الفصحى .

فهو يقدم الصفة على الموصوف (أحيانا) فيقول :

ص ١٧ : فلن يمر طويل وقت
والاصل : وقت طويل
ص ١٩ : بالغة الاختلاف
والاصل : مختلفة اختلافا كبيرا
ص ١٧ : يؤكدون على الاستعارة
والصواب : يؤكدون الاستعارة
ص ١٧ : بين فعل التفكير وبين التعبير
والصواب : بين فعل التفكير والتعبير
ص ٢٥ : نفس الاضطراب (وتكرر في ص ٣٥ ، ٤٤)
والصواب : الاضطراب نفسه .
ص ٢٧ : دفع بالشعراء الى ابتغاء صفة العجب المرغوب فيها نتيجة لتجاهل ...
والصواب : دفع الشعراء الى ابتغاء صفة العجب المرغوب فيها نتيجة لتجاهل ...
ص ٣٨ : فاذا ما أضعت عهد الشباب لغدا العمر .... تعيسا .
والصواب : فاذا ... غدا العمر ..
ص ٤٠ : وان كان الثلج أبيضا .
والصواب : وان كان الثلج أبيض (لان كلمة ابيض ممنوعة من الصرف) .
ص ٤٥ : يقول شيئا معاكسا بالمرة
والصواب : يقول شيئا معاكسا كل المعاكسة .

※ اساليب تحتاج الى تعديل

ص ١٧ : والمدهش في الامر اننا استطعنا خلق مبدأ نقدي مؤثر والتوصل الى مفهوم ادبي ــ تأريخي عن الفترة من بين ما كان لدى اصحاب القديم مجرد تفريق بلاغي بين فعل التفكير وبين التعبير عن الفكرة .

ــ لقد توالت « بين » ــ في الصفحة ــ اثنتي عشرة مرة ، وبدون مبرر احيانا بحيث شوهت الاساليب وطمست المعاني ...

وتحتاج الصفحة الى اعادة الصياغة حتى نفهم ما فيها فهما واضحا .

ص ٢٣ : كان من المتفق عليه ــ في تلك الايام ــ ان ليس غير الانسان العارف والشاعر العارف بقادر على انتاج شعر عظيم .

ــ التعديل المقترح : كان من المتفق عليه انه ...

ص ٣٤ : ولم يخطر ببال مارستون ... بأن الرغبات ...

ــ التعديل المقترح : ولم يخطر ببال مارستون ان الرغبات ...

(٤)

※ اساليب غامضة

وقد وردت في كتاب « المجاز الذهني » تعبيرات لا يمكن أن تفهم اذا بقيت ترجمتها على ما هي عليه .

ص ٢١ : يرجع الى الفكرة المسيحية القروسطية عن العلاقات النسبية الصحيحة ؟؟؟
ــ ما معنى هذا ؟
ص ٢٥ : العقل واجب لادراك الاشباه .
ــ ما معنى العقل واجب ؟؟
ص٣٤ صورة كهذه أثارت أعداء (المدرسة اللحمية).
ــ ما المدرسة اللحمية ؟؟؟ !!!
ص ٨١ : يعبر عن هذا الراي في وضوح متعصب
ــ ما الوضوح المتعصب ؟؟؟

※ واساليب اخرى تحتاج الى شرح او هوامش

ص ٢١ : تطابقات بودلير .... ما معناها ؟
ص ٢٩ : والمجازات الاليزابيثية ... ما هي ؟
ص ٤٣ والمرائي الرعوية ... ما هي ؟ ما صفتها ؟ وبم تختلف عن المرائي الاخرى ؟
ص ٤٨ : الوزن الهوراسي ... ماخصائصه ؟ هوراس الشاعر ، معروف ... ولكن الوزن المنسوب اليه غير معروف ... فما طبيعته ؟ ان معرفتها مهمة، لان العبارة والابيات التي بعدها تتوقف على معرفة هذا الوزن ... !!
ص ٥٠ : الابكرام ... (وجاء في : ٦٥ ، ٦٦ ، ٧٥) ما معنى هذا المصطلح ؟ اليس من الضروري شرحه ؟ انظر في هذا المصطلح والبقية ، المعجم الاتي :

Concise Dictionary of Literary Terms, (By Harry Shaw).

THE CONCEIT

(٥)

● لابد من وقفة ... هنا !!

يبدو أن مؤلف الكتاب مختص باللاهوت ، ان لم يكن مبشرا أصلا . ففي هذا الكتيب بحثان مشحونان بالعبارات المبثوثة في كتب المبشرين . والمبحثان هما : « مجاز التأويل » (ص٥٨) ، و « مجازات المواعظ » (ص ٦٣) ، وقوامهما تسع صفحات ، اي ما يعادل

١
ـــ الكتاب تقريبا . والمبحث الذي يسبقهما صفحات :
٩
٥٤ – ٥٨ ، لا يخلو من هذه السمة .

ونكتفي بعرض موجز للمبحثين السابقين ، مع الاشارة الى الثالث .

(١) ففي «مجازا لتأويل» وردت عبارات تتعلق بالمسيح او التوراة او الانجيل ، او القديسين ، او مريم العذراء والتراث المسيحي ، وسفر الخروج والمزامير ، وسفر حزقيال ... عشرات المرات .

(٢) والذي يلفت النظر أن المؤلف قد توسع في تفاصيل وجزيئات تتصل بحياة القديسين او قضايا لاتتفق مع هذا الموجز المكثف في اجزائه الاخرى (انظر صفحات ٥٤ ، ٥٥ ، ٦٣ ، ٦٤ ، ٦٥ ..) .

(٣) وفي المبحث نفسه عبارات ما كان لها ان تثبت ، اما لصبغتها الحسية ، او لانها لاتناسب التأدب مع الله .

ففي ص ٦٤ جاء : (ان مجازات المواعظ هي نتيجة تعاون بين الله والقديس والانسان ، فهي في تعريف تيزاورد : « طرافة رمزية يشير اليها في خفة العقل الالهي .. ») . واذا كان المؤلف لا يريد من العبارة لاخيرة ظاهرها . فان من المحتم على المترجم ان يقدم لفظه العقل الالهي ويضعها بعد كلمة «اليها» مباشرة ! ! ليتفادى هذا اللبس ...

وفي ص ٦٦ ، جاء : من المؤكد أن « كراشو » وليس خالقه ، كان ينتظر مباهج الرضاعة من « بحرين شقيقين من حليب العذراء » ، ويتلقى :

قبلات منعمات نادرات !!
تنم عن صبية وعن أم معا
تدفىء بهذه ، [و] تبرد بالاخرى

– أهذه عبارات تنسجم مع ما نعرف عن مريم العذراء ؟؟ ولا أقول اكثر من ذلك !!

(٦)

*** واما العنـــوان ...**

فهـو The Conceit

وقد ترجم الى « المجاز الذهني » ويقول الدكتور عبد الواحد لؤلؤة (ص١٤) : (ارى ترجمة مصطلح conceit بعبارة « المجاز الذهني » ، وهو ما يختلف عن المجاز العقلي ، في البلاغة العربية ، **كما يتضح من الفصل ، ولان المصطلح مولد في الانجليزية ، فلا بأس أن أقول في العربية : « المجاز الذهني » ، وحجتي في ذلك أن المجاز جنس يشتمل على انواع كثيرة كالاستعارة، والمبالغة ، والاشارة ، والارداف ، والتمثيل ، والتشبيه، وغير ذلك)** .

لماذا جعل « المجاز الذهني » بالذات ترجمة المصطلح

ولماذا لم يترجمه الى « المجاز » ؟

وجهة نظري أن العنوان : اما أن يكون « المجاز »، لان الكتاب قد تحدث عن الاستعارة ، في : ص : ١٥ ، ١٧ ، ١٩ ، ٢٣ ، ٢٥ ، وعن الاشارة والتشبيه والمبالغة (المغالاة) ص : ٣٠ ، ٤٠ ، ٤٣ .. الخ، وأن المترجم كثيرا ما يترجم في الكتاب عناوين مثل : مجاز شعارات النبالة (ص٤٦) ، ومجاز شعارات الرموز (ص ٤٨) ، ومجاز التأويل (ص ٥٨) ، وغيرها واما ان يكون « المجاز الظريف » ، لان الظرافة تعني : حسن العبارة ، والحذق بالشيء ، والكياسة وقد قالوا : ان الظريف لا تضيق عليه معاني الكلام ، فهو يكني ويعرض (اللسان : ظرف ١٣٣/١١) .

والمجاز الظريف ترجمة للعنوان الاصلي ، أراها مناسبة ومعجم المصطلحات الادبية الانجليزي ، يؤيد ما اقترحته . فقد عرف هذه المعجم مصطلح الـ conceit بما يأتي : ص ٦٢ .

A Fanciful image, an elaborate metaphor in which a writen describes a person or idea by use of an analogy which often seems farfetched and even Startling. A beautiful woman, for example is discussed as a rose or as a marble Statue. Some conceit are merely fanciful, some remarkalily ingenious, some artificial, someLighly intellestual; some seem appropriate, striking, effective; others appear false and misleading.

وترجمة النص (والحديث عن الـ (Conceit)

([هو] صورة خيالية او عبارة بلاغية حاذقة ، يصف بها الكاتب (او الشاعر) الاشياء الشاخصة والافكار ، باستخدام التشبيه ، الذي يبدو في الغالب بعيدا عن الواقع أو مروعا .

وفي هذا المقام قد تشبه المراة الجميلة بالزهرة او بتمثال رخامي .

بعض [انماطه] خيالي ليس غير . ولكن بعضها بارع بشكل ملفت للنظر ، وبعضها دال على ذكاء حاد .

بعض انماطه مناسب للمشبه والمشبه به ، ومؤثر في النفس ، اما بعض أنواعه فيبدو غير مصيب ، لكنه خادع مضلل) .

ومن هذا التعريف يمكن ان نستنتج :

(١) ان ترجمة الـ conceit ، الى « المجاز » هي ترجمة مناسبة .

(٢) وان ترجمته الى « المجاز الظريف » ، كذلك .

(٣) وان ترجمته الى « المجاز الذهني » هي « ترجمة غير دقيقة»، ان سمح لي الاخ المترجم بهذا التعبير .

ويشفع لي في هذا المقام حسن الظن بالعلماء ، حين يرون في غيرهم القدرة على ما يقتدرون عليه ويتقبلون من آراء الاخرين بسعة صدر ، لايمانهم بحرية العقل ، وهي أعظم ما كرم الله به الانسان ....

مع تمنياتي الصادقة للدكتور عبد الواحد لؤلؤة ان يستمر في ترجمة هذه المصطلحات النقدية

مسرحية ابو الطيب المتنبي عن غربة الشاعر وقلعة حلمه الكبير

مســــرح

علي مزاحم عباس

اعتقد ان بالامكان تناول مسرحية « ابو الطيب المتنبي » بالنقد والتحليل من زاوية مغايرة لما فعله النقاد عند عرضها الاول على خشبة المسرح القومي، خاصة بعد ان اجرى المخرج الفنان ابراهيم جلال بعض التغيير على خطة الاخراج في عرض المسرحية ضمن فعاليات مهرجان « المنستير » الذي اشتركت فيه الفرقة القومية للتمثيل في القطر التونسي الشقيق ، ومن ثم اعيد العرض في صيغته الاخيرة على خشبة المسرح القومي ابتداء من مفتتح ايلول .

(١)

تتألف المسرحية من قسمين . الاول ، مؤلف من مقدمة هي مفتاح المسرحية ومستهلها تبدأ بمقتل المتنبي وتجسيده على خلفية من ستارة شفافة . ونسمع صهيل حصان ، ونراه راكضا من غير فارس في فلم سينمائي ، يعرض بعد ذلك انفجار القنبلة الذرية للايماء بان مقتل شاعر الامة العظيم قد يعادل جريمة تفجير القنبلة . فبدا الربط او المقارنة بين الحادثين مبالغا فيه . وكان يمكن ان يكون مقبولا ـ الى حد ما ـ لو جرى تصوير بشاعة ذبح الشاعر داخل نسيج المسرحية ، فلا يكون هذا التعارض الصارخ بين مقتل الشاعر في الماضي والابادة الجماعية للملايين في عصرنا . وعلى اية حال فان اعتماد ابراهيم جلال على هذه الصورة لا يخلو من خيال وابتكار .

ضم القسم الاول ثلاثة ازمنة هي : « الشعر والثورة في ازقة الكوفة » و « جمهورية القلق والرفض تتحدى العصر » و « خيانة الايام ومضايقة الزمان » . اما القسم الثاني ، فقد ضم خمسة ازمنة هي « الموت ضرب من القتل » و « الدهر من رواة قصائده » و « لا اهل ولا وطن ولا نديم ولا سكن » و « قلنا لهم اين ارض العراق » حملت هذه الازمنة عناوينها من احداث معينة عاشها المتنبي او نظمها شعرا . ولعل تقسيم المؤلف عادل كاظم لبنائه المسرحي على شكل « ازمنة » قصد به تصوير المنعطفات الحادة التي عاشها بطل مسرحيته صبيا متمردا في ازقة الكوفة وفتح عينيه على مفارقات زمنه الحافل الممزق ، وحتى مقتله . قص الكاتب حكاية هذه الازمنة ـ المنعطفات ، بطريقة الاسترجاع « الفلاش باك » وعمد ، من اجل تبرير طريقته هذه ، الى اضافة شخصية الراوية المعاصر (سامي قفطان) قدمه مدافعا او مترافعا عن قضية هامة . وقام بربط الماضي بواسطة شخصية المعري (غازي التكريتي) واعتقد ان اختيار عادل كاظم للمعري بالذات لا يخلو من مقاصد ، فالمعري بصفته شاعرا ذا نزعة عقلية متحررة ، تشده بالمتنبي ، الذي كان هو الاخر شاعرا ذا مواقف متحررة متقدمة عصرها، اكثر من وشيجة . حاول الكاتب ان يقنعنا ان معاناة بطل مسرحيته وافكاره ومواقفه هي شهادة على عصر كامل عاشه المعري ايضا واسهم في خض غلافه .

لقد وجد عادل كاظم ان المتنبي صاحب رسالة جديرة بان يبلغها لنا . واراد منا ، كمشاهدين وابناء عصر ، ان نحكم ما اذا كان مقتل البطل ظالما ام عادلا كما سبق للمتنبي وان اراد ان يبلغه الزمن من نفسه ما لم يبلغ نفسه من نفسه لانه حزم امره ليكون خارج نطاق الزمن ! ورسالة المتنبي كما رآها الراوية المعاصر ، تقول :

« أنني ابدو لكم الان ، وفي هذا الجسد المقتول ، اليائس القانط الخارج عن الزمن . وارجو منكم الا تجادلوا كثيرا بالنتائج كما يفعل هذا العالم ، فكما ان الحياة تخلط وتمزج دائما بين افعال كثيرة فان الخير والاثم كذلك يختلطان عن الموت في نهاية الامر »

ولا يخلو ذبح المتنبي الذي تم بالطريقة السهلة المعروفة من مفارقة مؤسية اذا نظرنا اليه وفي ذهننا بعض قصائد الشاعر في الفخر والحماسة :

اطاعن خيلا من فوارسها الدهر
وحيدا وما قولي كذا ومعي الصبر
(واشجع مني ، كل يوم سلامتي
وما ثبتت الا وفي نفسها أمر)
تمرست بالافات حتى تركتها
تقول أمات الموت أم ذعر الذعر

ومنه قوله :

ولو برز الزمان الي شخصا
لخضب شعر مفرقه حسامي

(٢)

هل كانت المسرحية التي حملت اسم المتنبي عنوانا لها ورسمت المحطات الكبيرة لحياته انسانا وشاعرا ، مسرحية سيرة ؟ وهل كانت مسرحية تاريخية معبرة عن عصر كامل من خلال حياة المتنبي ؟ في اعتقادي ان الاحداث والمشاهد التي جسدت حياة المتنبي عبر مراحلها المتعددة والحاسمة قد توهم بذلك . لكن ، من وجهة نظري ، ان المؤلف لم يكن يهدف الى ابراز حياة الشاعر وعصره وحدهما من غير قصد فلسفي معاصر . وارى هذا القصد متمثلا في ثلاثة محاور اساسية هي : غربة الشاعر . وبكلمة ادق غربة المثقف عن مجتمعه وعصره ، وقلقه العظيم ، وحلمه بمدينة فاضلة .

برزت بذور هذه المحاور في السني الاولى من عمر المتنبي واتخذت بعدا اجتماعيا ذا ملمح طبقي في تجربته مع الواقع . فقد سخر من تباهي العامري (فاضل جاسم) والكناني (غازي الكناني) في صيد الجرذ ، وصرخ في الشرطة ليبلغوا عامل الكوفة ان هناك لعبة الجوع ولعبة احتكار القمح والتمر ، وهناك لعبة امتلاك المواخير ، وستكون لعبة الثورة .

وهذا يعني ان المتنبي حدد في صباه الباكر مساره اللاحق . حين راى واقعا اجتماعيا متناقضا ومتميزا وجه سخطه الاشد الى السلطة راس رمح النظام . متنبئا بالثورة الحل والمصير والمستقبل .

حلم منذ ذلك الوقت بمدينة للشمس لا تكون وكرا للسراق والقتلة ، بل مدينة للفضيلة والعدالة والسمو .

ويقيم المتنبي صلة بالاعراب والغرباء الذين كانوا يدخلون الكوفة موطن الحركات السياسية والفكرية المعارضة التي تعاطت التحريض والاثارة . ويتعرف المتنبي على السلطة من قريب حين تنهش جسده ضربات العصا عندما جرؤ على ان يصرخ صرخته الاولى . ويتوسط للافراج عنه عيدان السقاء (حامد الاطرقجي) مقابل ترك الكوفة .

اظهر المخرج على الستارة الشفافة في عمق المسرح مشاهد صامتة لناس يضربون بالسوط ومشاهد صدام بين مجموعات من الناس وحركات لسوق شعبي . كما اظهر المتنبي الصبي يحمل كتابا اخضر . اراد المخرج ان يقول ان فكر المتنبي ازدهر في ظل اضطهاد الناس واصطراع الواقع . وعلى عادة ابراهيم جلال ، في الحط من قيمةمعسكر السلطة ورموزها ، فقد اظهر لنا العامري والكناني بصورة مضحكة . جعل للاول كرشا ضخما وشوه الثاني بان اظهره اعرج .البس الاثنين عمامة مضحكة قطر الواحدة نصف متر . ووضع المتنبي داخل قفص صغير جدا فبدا داخله ضئيلا جدا . وبقي هذا القفص شاخصا وسط مقدمة المسرح بعد مضي سنوات من الاحداث .

ويظهر اعراب البادية منكفئين وملثمي الوجوه وهم ينصتون لنبض الارض انتظارا للعدو . كانت تشكيلتهم على هيئة كتلة متراصة . ويخطب فيهم المتنبي محرضا فيخرجون بخطوات عسكرية ضاربين الارض بقوة لملاقاة العدو . ظهر الاعراب الذين اتصل بهم المتنبي وقادهم ضد الاخشيديين متشابهين في أزيائهم من غير اعتناء خاص بتمايزهم الاجتماعي .

كان المتنبي في هذه المرحلة ينشد مدينة فاضلة يحكمها العقل والعدل . ويحارب من اجل الارض التي اصبح فيها العربي غريب الوجه واليد واللسان بعد ان توزع الوطن بين الاخشيديين والبويهيين والروم واللصوص والادعياء وسماسرة الشرف وتجار الكذب وابطال حروب غير واقعة منتصري معارك غير حادثة فجعلوا الامة كلها امة صعاليك وفقراء . وكان المتنبي واعيا بهذا الواقع واشدهم احساسا بوطأته . ويبدي ابو العلاء ، انطلاقا من تماثل الموقف والوعي ، استعداده للقتال من اجل وحدة الامة ، وحدة كادحيها وفقرائها من اجل بناء مدينة فاضلة . ومن الطبيعي ان تجابه دعوة كهذه بالعنت ويتهم هو وصاحبه المتنبي بشتى التهم ، اقلها انهما دعاة دين جديد وكفرة . فاذا لم يستطيعوا تحقيق املهم في تلك « المدينة » المنشودة فيكفيهم شرفا الحلم بها . واذا ما قتلوا جميعا فان تعطل الحلم بعض الشيء الا انه لن يموت .

لقد وردت هذه الافكار التي تحمل طاقة درامية على لسان الراوية المعاصر والمعري في حوارات متبادلة ولكنها لم تتجسد في « افعال درامية » كان يمكن ان تمنح المسرحية زخما وفعالية كبيرة .

وينبري ابو العلاء للدفاع عن المتنبي في داخل قصر لؤلؤ الاخشيدي (صادف الاطرقجي) من غير ان يأذن له أحد ، ولم يبرر المؤلف او المخرج ذلك . اذلا يكفي ان يقول المعري : « جئت لامسح الحسد والكره والكذب عن مسيرة الشاعر » وفي يمينه كتاب أخضر هو معجز أحمد . ويتصدى المعرى للكلبي (غازي الكناني) الذي كان واقفا بجوار عرش الاخشيدي ذليلا قزما ، مفسرا شعر المتنبي مبررا مواقفه ويتهم الكلبي بالوقوع اسير خطأ قومه فحملوا قوله اكثر مما اراد . ويبدو المشهد كانما هناك مجرد سوء فهم يمكن ازالته واعادة الصفاء واعادة الود كان لم يكن هناك صراع حاسم . ويخاطب امير حمص ، بعد ان فسر شعر المتنبي بما لا يغضب ، قائلا : « يبدو لي ان عصر الشاعر هذا بدأ يضيق ذرعا به . وعندما يضيق العصر بشاعره يصبح الشاعر نبيا ثم شبحا ثم كلمة مرعبة في مسامع البلاد » ويطلب ترك المتنبي لكبريائه، وليبلغ رسالته والتي هي : « البحث عن مدينة فاضلة تجمع دويلات العرب » ، « مدينة للعدالة تجمع كل تلك المدن » ولا ضير في ان يكون المتنبي حاكمها مادام هو شاعر يحلم بالعدالة والخير . ولم تقر هذه المطاليب الخطيرة ثائرة الخشيدي !

لقد وجد المخرج ضرورة تمزيق الهالة التي تحيط عادة برأس حاكم كالاخشيدي فقدمه لنا رجلا بطينا شرها ، يجلس فوق كرسيه المرتفع فيبدو ضائعا فيه وتحته قفص كبير . يهر وينبح اثناء الاكل كالكلب ، لا يعير اهتماما للجدل الدائر بين المعري والكلبي .. ويبصق بين اونة واخرى فضلات الطعام بسماجة مقرفة .

(٣)

ويستبد القلق بالشاعر . ويتساءل عن جدوى التجربة التي يخوضها عن مصيرها . ويخاطب نفسه : « هل هي تجربة ناجحة هذه التي تفعلها يا أبا الطيب ؟ لا اظن .. لا اظن نجاحها يا ابا الطيب ، لقد حملتها فوق ما تحمل وسوف لا تربح شيئا سوى الخسارة . يبدو ان الارض ليست هي الارض التي يجب ان تكون عليها التجربة . يبدو ان الناس غير الناس الذين يجب ان تقوم بهم التجربة » بهذا الكلام يكون المتنبي قد دخل حالة من التمزق الداخلي واليأس القريب من التسليم الكامل .

ولكنه وبالرغم من شكه في النجاح يصر على المواصلة لانه « ينبغي ان تنهض المدينة حتى ولو كان زمنها غير هذا الزمن » وان عليه ان يلوي رقبة هذا الزمن الجامح ويمتطيه الى حيث يشاء .

ويقود المتنبي الاعراب الى القتال ولكن المخرج ، وهذا شيء غريب ، لم يجد ضرورة ان يحمل الشاعر سيفا ، واكتفى بان جعله يهتف ويهزج ممسكا بعباءته فقط ! مع ما عرف عن المتنبي انه رجل الكلمة والسيف . ونقل المخرج هذه المعركة خلف الكواليس وعلى ستارة شفافة سلطت عليها انارة حمراء . فيخسر المتنبي معركته . ويظهر امير حمص ثانية وهو يأكل بطريقة اكثر بشاعة ، ولكن المتنبي هذه المرة داخل القفص حيث يجلس فوقه الامير ، وقد وضعت حول يديه وعنقه قرمتان من الخشب وفي حراسته ابو دلف (كاظم فارس) الذي يبدو عليه انه يكن للمتنبي عداء او يضمر له حقدا ، بل كان ينتظر منه ان يقول قصيدة يمدح بها الاخشيدي ليطلق سراحه . ويعضه الجوع وتسحقه المهانة ، وكان منظر سجنه تحت العرش في غاية المهانة والانسحاق . ويتراجع عن اصراره وكبريائه . يشعر انه وحيد وان ما اراد سترتسم صورته في الافق « ولكن الطريق اليه وحدك تسير فيه ، وحدك الفارس وحدك الملاح ، وحدك الداعية والمريد ، وحدك التابع والمتبوع . ولتكن القصيدة عدتك الوحيدة التي تقاتل بها في اتساع الموقعة . اما هؤلاء التافهون اللاشي فتستطيع مدحهم بهجائك وهجاءهم بمدحك » !!

هذا الانقلاب في موقف المتنبي وتحوله الى انسان منكفيء على نفسه منغلق على ذاته ، دفعه لان يرى ، بعد ان خسر معركة السيف، ان سلاحه الوحيد هو الشعر . وحدث نتيجة ذلك انفصام في شخصية. فانقلب من شاعر مقاتل بالسيف والكلمة ، الى شاعر متوسل بالكلمة المداحة لبلوغ ماربه ومثل هذا الانفصام تجزئة لعدة الكفاح . لم يجد المؤلف فيه ضيرا ، بل حاول تبرئته من النقد الذي قد يوجه له . تتوضح محاولة التبرئة هذه على لسان الممثل حين يتساءل « هل السجن هو الفاصلة بين الانسانين ، المتنبي قبل السجن والمتنبي بعد السجن ؟ » فيرد ابو العلاء ردا فيه تبرير ودفاع اكثر تماسكا حين يقول « بل انسان واحد ، وقف عند التجربة الفاصلة يلهث قلقا بين مفازات الماضي والمستقبل » وعندما يطلق سراحه بثمن باهظ ، يتدحرج من قفصه متخشب الجسد . ويأتيه صدى صوت جدته ليقتل في نفسه الخوف . يقف منتصب القامة ويسير باتجاه كرسي الاخشيدي ممسكا به . وهذه الحركة توحي بان المتنبي جرؤ على الاقتراب من الكرسي . ويسير باتجاه القفص الذي بقي شاخصا منذ سجنه فيه بالكوفة (رغم اختلاف المكان) فيضع قدمه فوقه . وهذه الحركة توحي بان شاعرنا لم يعد يرهب رمزي السلطة : « دست الحكم » و «السجن» ولكن الاحداث التالية لا تشير الى ذلك !

(٤)

لسنا في الاعمال المبكرة لعادل كاظم رغبة واضحة في جعل شخصياته متفلسفة ، تتحدث عن الموت والحياة والحرية والسلطة . ولكنه في

هذه المسرحية جانبه التوفيق في تبرير تفلسف الممثل والمعري عن الوجود والعدم . فقد اقحم ذلك ولا تكاد توجد علاقة قوية بالاحداث ورسم الشخصية لانها لم تصدر اساسا بفعل موضوعية تطورها بل جاءت مضافة من الخارج . دون ان ننسى ان عصر المتنبي كان عصر ازدهار فلسفي ترك اثره على شخصية المتنبي العقلية والادبية .

(٥)

وبعد ان كان المتنبي يبحث عن العدالة والمساواة والامل والحرية ، اصبح يبحث عن دولة السخاء والعطاء والكرم ، كرم الملوك وسخائهم وعطائهم . شعر انه اصبح خبيث الطعم والرائحة .

حاول المخرج ان يجعل المتنبي ، في هذا الطور من حياته ، اكبر من ممدوحيه واعلى منهم مقاما . فقد اشترط على الامراء الوقوف بين يديه عند مدحهم ، وان يقف هو في مرتفع اعلى وان يجزلوا له العطاء. فاوقف ابراهيم جلال المتنبي فوق دكة وبين يديه الهلال رمز العرب ، ولكن السيف معطل مطروح تحت القدمين ! . واحاطه بالامراء رافعي الاذرع في حركات ضارعة .. ولكنه جعل بعضهم في وضعيات وقوف مختلفة تبدر بن عمار (هاني هاني) والاوراجي (عادل عثمان) ومحمد بن علي (عزالدين طابو) وابن كيغلغ (عزيز خيون) بين متبجح ومغرور ومفضل ومتعالي . كان المتنبي يسخر منهم في طريقة القائه الشعر ، سخرية مبعثها الشعور بالخيبة والندم وضياع حلمه ، ومدركا ان في انتظاره سنوات عجاف من الحياة الخاوية .

وتنهال عليه اكياس النقود ، يضعها الامراء تحت قدميه سعداء شاكرين فضله ! ولا يترك المؤلف هذا التحول في حياة بطله من غير ان يحكم عليه . فيقول ابو العلاء ان الاحداث هي التي ساقت المتنبي لان يكون في هذا الموضوع وذاك الموقف . اما الممثل فله وجهة نظر اخرى فيرى « ان الناس صنع زمانهم وزمانهم من صنع ايديهم » ملمحا بذلك ان موقف المتنبي نتاج للظروف الذاتية والموضوعية .

ويبعث المتنبي في طلب زوجته البدوية (هناء محمد) وابنه محسد (حسين اللامي) فلا تجد زوجته في المتنبي سوى رجل مغرور جواب سائح في الافاق ليس صاحب امراة بقدر ما هو صاحب نفسه وغروره ولا مستقر له سوى القبر . وان موته هو الذي يوقفه عن اصطياد ارياح . لانه لا يعرف ماذا يريد من الدنيا وماذا تريد الدنيا. يبدو ان زوجته التي لم يمهد المؤلف لظهورها او لدورها في حياة المتنبي الماضية ، تعرف جيدا قلق الشاعر واحلامه المستحيلة التحقيق ...

(٦)

المنعطف الهام الذي مر به المتنبي هو لقاؤه بسيف الدولة الحمداني (وجري العاني) الذي يدخل الى المسرح متعاظما مزهوا بنفسه . ومن يستمع لشروط المتنبي في القاء قصيدته يحرص على ان يكون في وضعية المتفضل ، متخذا مكانا اكثر ارتفاعا من مكان المتنبي وفي وضعية متعالية . واعتقد ان المؤلف لم يستفد من هذه المحطة التي وقف فيها المتنبي طويلا . فمن المعروف ان صداقته لسيف الدولة الحمداني وملازمته الطويلة له والخروج معه لحرب الروم من الاحداث الواقعية الكبيرة في حياة الشاعر . صور عادل كاظم خلافه معه بسبب الغيرة والحسد . وان كان قد اسف وحزن لخسارة صديقه ومحارب وشاعر ..

وامتدت خيبة المتنبي في الحمداني الى كافور (طه سالم) حاكم مصر الذي وعده بدولة . ظن المتنبي انه سيحقق حلمه وتكون قاعدته لدولة العقل والفضيلة . وان كان ذلك ـ وهذا مالم يفطن له المؤلف ـ سيضيف دويلة اخرى الى الدويلات القائمة التي سعى المتنبي الى توحيدها . ويهرب المتنبي من مصر ويرسل كافور في اثره القتلة . فيغتاله فاتك جزاء خروجه على السلطة لانه شاعر ولانه « خان » العرف السائد والاحكام المنتظمة ، خان البيت الشعري والقافية المحترمة ! وبذلك كانت الخاتمة الفاجعة والنهاية المأساوية لشاعر عملاق عاش غريبا في عصر التمزق والبطولة ، عاش في امة منقسمة ، اراد له ملوكها ان يكون اداة وسلما لمطامحهم ومطامحهم .

(٧)

لقد وفق ابراهم جلال في رسم خطوط منحنيات الاحداث التي امتدت عبر مساحة زمنية شاسعة . وجسد مناخها التأريخي بادوات بسيطة ذات طاقة تعبيرية كبيرة . استخدم في الديكور والملحقات مواد خام محلية . استخدم في العرض الاول للمسرحية الحصران ، وزعها على جانبي المسرح ، كما استخدم سرج حصان وخوذة وتروسا ورماحا ورايات وسيوف . واستعمل البسط الشعبية الزاهية الالوان ولكنه في العرض الاخير اختزل معظم هذه الادوات ولكنه اضاف خيمة سوداء نصبها فوق خشبة المسرح ، وعلق على البرواز الخارجي رسوما تمثل ماذن وجوامع عربية بالوان زرقاء صارخة . وعلق على جانبي فتحة المسرح سيفا وترسا . ونصب في يمين المسرح عيدان القصب لتمثل كوخ الجدة ، وعلى ارضية البسط الجميلة . فاذا كان استعمال الخيمة قد حقق للعرض مناخه التاريخي واعطى فكرة عن البيئة ، فان بقاءها طيلة العرض بحبالها الممتدة داخل المسرح اعاق حركة الممثلين وتشكيلاتهم . وحجبت جانبا من الفلم السينمائي في مستهل العرض .

وقدم المخرج شخصيات مميزة (كاريكترات) في اطارها العام وفي بعض تفصيلاتها كما في شخصيات سيف الدولة الحمداني وكافور ولؤلؤ الاخشيدي التي تمثل وجوها متعددة للسلطة ، وفي شخصيتي الزوجة والجدة (فاطمة الربيعي) وشخصيتي المعري والممثل المعاصر.

ولمع في التمثيل الفنان القدير سامي عبدالحميد في دور المتنبي في رجولته بادائه المعبر والحيوي والممتع الذي شحن شعر المتنبي ونثر عادل كاظم بشحنات ودفقات متوهجة شدت المشاهدين واستأثرت باعجابهم . وتناغمت في العرض ايقاعات حسن اللامي (المتنبي في صباه) وطه سالم وفاطمة الربيعي وغازي التكريتي وسامي قفطان وهناء محمد وجوقة الشعراء والامراء والاعراب . كما تناغمت ايقاعات العناصر الاخراجية كما في الوان الملابس (تصميم كاظم حيدر) والانارة (تصميم عبدالله حسن) والموسقى (اختيار صبري الرماحي) تناغم اللون والصوت والحركة بجمال واناقة . وتظافرت جميعها في تشكيل عمل مسرحي حقق قدرا طيبا من النجاح .

رسالة وارشو

الاسبوع الثقافي العراقي في بولندا

كان اسبوعنا الثقافي في بولندا (ما بين ٢٦ تشرين الاول والاول من تشرين الثاني) أول حدث من هذا النوع في تاريخ العلاقات العراقية ـ البولندية ـ وفي هذه البلاد .. البعيدة . وكان تظاهرة رائدة أرادت ، ونجحت الى حدود ، في اختراق الجدران المرئية والاخرى اللامرئية بين حضورنا الثقافي وغيابنا في هذه المنطقة .

وكان الاسبوع غنيا ، بشهادة وسائل الاعلام البولندية ، ببرامجه وخاصة في حقل التراث والفولكلور . فوارشو سبق ان شهدت اعمال التصوير العراقي . وكان ذلك قبل سنتين حين أقيم معرض للتصوير العراقي المعاصر . اما معرض الصناعات الشعبية وعروض فرقة (البصرة) الفولكلورية والاخرى للموسيقى التراثية ثم عروض الازياء الوطنية فكانت الجاذب الاكبر للجمهور البولندي صوب انجازنا الثقافي .

لقد احدثت عروض الازياء العراقية الدوي الاقوى على الصعيد الجماهيري . وصحيفة « كورير بولسكي » المسائية الصادرة في وارشو عنونت ريبورتاجها عن العرض : (نسمات من الشرق) . وجاء في الريبورتاج : « كم هو غني وشيق تأريخ الشعب العراقي !. لقد سنحت لنا الفرصة للاقتناع بذلك طيلة ايام الاسبوع الثقافي العراقي . وفي البرنامج الفني للاسبوع وجد مكانا بارزا له عرض الازياء الوطنية الفائقة الجمال . وكان العرض مثيرا في محتواه واخراجه وأسلوبه . لقد قدمت ، في لوحات حية ، حقبة كبرى من تأريخ العراق وحضارته ، فبين دجلة والفرات ازدهرت تلك الثقافات الرائعة لبابل وأشور ودولة العرب .. وفي اطار تشكيلي متقن ، وعلى وقع انغام الموسيقى الوطنية تتنقل العارضات الرشيقات مرتديات ازياء تنحدر من شتى حقب الفن العراقي ... وكان كل زي عملا فنيا متكاملا » .

وعن معرض التصوير العراقي المعاصر كتب عدد من الصحف المحلية ، كما قدم التلفزيون والاذاعة ريبورتاجات عن حفل الافتتاح . وقالت صحيفة (شجه فارشافي) الوارشوية الواسعة الانتشار ان المعرض يسمح للتمفرج البولندي بالتعرف على درجة تأثير الفن العالمي على الفنانين العراقيين . كذلك تستعرض الصحيفة بدايات الفن الحديث في العراق مؤكدة على العلاقة التي كانت قائمة ، ابان الحرب ، بين بعض الفنانين البولنديين وكبار فنانينا . وفي هذه المقالة نعثر ايضا على أحكام لا تبتعد كثيرا عن التقييمات المعروفة للمرحلة الحاضرة من تطور فنوننا التشكيلية . فالمقالة تلاحظ أن الفن العراقي يبحث وهو غير فاقد الصلة بالتيارات المحدثة ، عن مواضيع واستلهامات أصيلة من التقليد القديم (اشور سومر وبابل) والعصر الوسيط (ثقافة الاسلام والعرب) . فالاشكال الحديثة لاعمال المصورين العراقيين لها ركائزها في الفن السومري والنحت الاشوري والفن التزييني الاسلامي . وفي صور المعرض هناك مكان للموضوع المعاصر المرتبط بالتحولات الثورية في عراق اليوم . وهذا المعرض ـ تقول الصحيفة ـ يبهر المشاهد حقا باحتداماته اللونية والشكلية .

وفي لقاء جرى في مقر اتحاد التشكليين البولنديين أستعرض نوري الراوي التاريخ القصير المثير لفننا التشكيلي الحديث ، وتحدث عن اللقاء القديم بين عدد من فناني البلدين اثناء الحرب ، والذي أسهم ، كما هو معلوم ، في أحداث التفاعلات بين فننا والتيارات العالمية من تلك الحقبة او قبلها . وعبر نوري الراوي عن الرغبة في مواصلة اللقاء وتوسيعه كي يكسب ابعادا تناسب اوضاع الفترة الحالية . وقد طيرت وكالة الانباء البولندية خبر هذا اللقاء الى الخارج ، كما استشهدت بمقاطع من المقدمة التي كتبها الراوي لكاتولوج المعرض واشار فيها الى أسهام الفنانين البولنديين في ايقاظ الاهتمام بالفن الحديث لدى الفنان العراقي مما لعب دورا هاما في تطور فنه . وجاء في المقدمة ان وجود هؤلاء الفنانين البولنديين في بغداد قد سهل على فنانينا التعرف على الفن الاوربي وشجعهم على الاخذ بمنهج الخلق الاصيل بأسلوب حديث ونبذ الطريق التقليدي الذي قدم الطبيعة بالاسلوب الفوتوغرافي وليس الخلاق . « وذلك اللقاء العابر بين الفنانين البولنديين والعراقيين في مقهى البرازيلية قد تحول فيما بعد الى تبادل دائم للافكار والاعمال الفنية . وكانت اللقاءات تجري على الاغلب في بيت فائق حسن أو جواد سليم اللذين لعب في عملهم الفن البولندي دور الملهم الجوهري ، كما نلمس في اعمالهم التأثير الاكثر وضوحا للفنانين البولنديين »

اما صحيفة حزب العمال البولندي الموحد (تريبونا لودو) فعلقت على المعرض بالقول ان ٣٥ لوحة لابرز فناني العراق تكشف بمثل هذا الوضوح اهتماماتهم التقنية والمضمونية . فالصور تشير سواء بالتقنيات التصويرية والمضامين او المواضيع الثرة المستقاة من منابع تقاليد الفن القديم والفن العربي ولغاية الحياة المعاصرة والقضايا العالمية المعاصرة ، الا ان فناني العراق حين يأخذون

من حصيلة الفن العالمي المعاصر ، يواصلون البحث عن الطريق الاصيل والخاص ، للتعبير والجواب الفني .

ومعرض الكتاب العراقي كان فرصة أخرى للتعريف بالمرحلة الراهنة لما يمكن ان نسميه بالانفجار النشري في القطر . وكان فرصة أيضا للتعريف بالامكانيات الطباعية والسياسة العامة في حقل النشر ، مما يعد الشرط الاساسي للتبادل في حقل النشر الادبي الثقافي مع الخارج . وهكذا فالجمهور متخم امام مثل هذه المائدة الترجمة والتي هي من بين الجسور الرئيسية التي تصل أدبي البلدين وثقافتيهما . وهنا كان الميزان لصالحهم ! فمطابعنا لم تخرج ولو كتابا بولنديا مترجما او اخر عن ثقافة هذه البلاد . وبعبارة اخرى لا نجد الاهتمام هنا متبادلا . فالبولنديون ، رغم استجابتهم المتأخرة ، أصدروا خلال العقدين الاخرين تراجم ومؤلفات عديدة عن ثقافتنا آخرها كتاب ضخم عن الادب العربي المعاصر . كذلك تبلورت الان فكرة أصدار انثولوجيا للقصة العراقية .

ان معرض الكتاب كان متواضع الحجم والتنسيق . وكان بالامكان استغلاله بشكل أفضل للتعريف بحقل النشر العام وهياكله. كذلك كانت النشرة الاعلامية الخاصة بالمعرض فقيرة المحتوى وبدون شكل (صفحة ونصف مطبوعة بالرونيو !)الامر الذي يكشف عن ذلك الشيء المعهود من الارتجال واللحاق بالموعد الذي فات ..

وكما قلت كان الاسبوع مكثف الفعاليات المتنوعة . وكان نوعا من المستحيل أن يكون ذات الجمهور مشاركا في جميعها ، خاصة اذا عرفنا ان فصل الخريف هو فصل النشاط الثقافي الاكثر غزارة ونطاقا في بولندا . ففيه تحتشد وتتكاثر ، كنبات الفطر بعد المطر ، وفق التشبيه البولندي الشائع ، برامج التبادل الثقافي مع الخارج . وهكذا فالجمهور متخم امام مثل هذه المائدة التي تجيء اصنافها من شتى البقاع ..

وكانت المفاجأة الاخرى للاسبوع الثقافي عروض فرقة (البصرة) التي جاءت فوق التصور ، أي كونها فرقة ناشئة مازالت في طور النمو ولم تودع بعد سن الهواية . لقد كان في عدد من اللوحات الراقصة والموسيقية قدر كبير من الاصالة التي استطاعت ان تحرك مشاعر الجمهور البولندي .

وشمل برنامج الاسبوع الثقافي عرض فلم قاسم حول (بيوت في ذلك الزقاق) والذي ضاع في دوامة العروض الاخرى .

وكان الاجدر ان ينظم اسبوع للافلام العراقية ، فحينها تتاح الفرصة للجمهور وانقد والوسط الفني في امتلاك فكرة اوضح وأوفى عن حصيلتنا السينمائية ومها كانت متواضعة . وقبلها نظمت في وارشو وغيرها من المدن البولندية اسابيع الفلم المصري والجزائري والتونسي والسوري . وقد اعتبرت أحداثا بارزة دفعت الجمهور والصحافة والنقد الى اعطائها القدر المناسب من الاهتمام .

لقد استعرضت صحيفة (تريبونا لودو) حصاد الاسبوع الثقافي العراقي في مقالة جاء فيها : « أنتهت فعاليات « الاسبوع » بأستعراضات فرقة (البصرة) على خشبة (المسرح البولندي ; بوارشو . أن برنامجها الفني والذي يمثل الفولكلور من مختلف المناطق ، والموسيقى العربية القديمة التي تعزف على آلاتها الاصيلة ، والازياء الجميلة المبتكرة اضافة الى توزيع الرقصات قد نالت اعجاب الجمهور . وقد حضر الحفلة وزير الثقافة والفنون البولندي زيجمونت نايدوفسكي . وانتهى اسبوع العراق والذي جرى في كل من وارشو وغدانسك وفروتسلاف . وأثبتت فعالياته ان الثقافة والفن العراقي ذا المستوى العالي قد حقق خلال السنوات العشر الاخيرة ، منذ انتصار ثورة السابع عشر من تموز ، خطوة كبيرة في الطريق نحو التحديث والاقتراب من الاتجاهات الراهنة للثقافة والفن العالمين . لقد شاهدنا معارض التصوير والصناعات الشعبية والكتاب المعاصر . وكتب المعرض قدمت هدية للمراكز البولندية . واثار اهتماما كبيرا برنامج فرقة (البصرة) والاخرى للموسيقى العراقية التقليدية . وبضمن فقرات برنامج الاسبوع كانت العروض المثيرة للازياء التأريخية والشعبية . ولقاءات اعضاء الوفد الثقافي العراقي بمناسبة الاسبوع ، مع ممثلي عالم الثقافة والفن البولندي قد أظهرت الرغبة المشتركة في تعميق وتوسيع العلاقات الثقافية بين البلدين اللذين تربطهما منذ عشرين سنة اتفاقية التعاون الثقافي » .

وهذه المقالة تعكس الصورة البولندية الجديدة المولودة حديثا عن واقعنا الثقافي الذي يكون سمته الرئيسية التحول واللاثبات مما أنعكس أمام جمهور بولندا في محتوى الاسبوع الثقافي الذي كان التجربة الاولى في بولندا والتي نأمل ان تجد في المستقبل المواصلة الانضج والنطاق الاكثر شمولية .

عدنان المبارك

المانية الديمقراطية

الشاعر الالماني
يوهانيس ر . بيشر
ونماذج من شعره

تعتز جمهورية المانيا الديمقراطية بشاعرها الكبير يوهانيس ر . بيشر الذي اجتمعت في ذاته غزارة الانتاج في الشعر والادب وصلابة الموقف النضالي من اجل الاشتراكية . دواوين شعر هذا الشاعر تطبع باستمرار وحياته ونماذج من قصائده تدرس في المدارس .

ولد يوهانيس ر . بيشر في ميونيخ في ٢٢–٥–١٨٩١ وتوفي في برلين في ١١–١–١٩٥٨ وهو شاعر وقاص وكاتب درامي . كان والده رئيس محاكم وقد درس يوهانيس فقه اللغة الالمانية والفلسفة والطب في ميونيخ وبينا وبرلين والف في أثناء الدراسة أولى محاولاته الشعرية . وفي ١٩١٣ ساهم في اخراج واصدار مجلة « الفن الجديد » وكان في بداية عهده يميل في شعره الى الاساليب القديمة التي تلقاها في دراسته واطلاعاته ولاسيما الرومانسية والتعبيرية وقد تحول عن هذا الاتجاه بعدئذ الى المذهب الواقعي الاشتراكي . وفي ١٩١٧ اعلن تاييده لثورة اكتوبر الاشتراكية وفي ١٩١٨ انتمى الى اتحاد سپارتاكوس في المانيا وهو احاد اشتراكي . وفي سنوات العشرين انتخب عضوا في البرلمان الالماني .

عرف يوهانيس ر . بيشر بغزارة انتاجه الشعري . واسلوبه في النظم سهل واضح يختار له الكلمات المألوفة الفصيحة دون تعقيد وغموض ، عارضا الفكرة أو المشاعر والانطباعات المتدفقة بعبارات صقيلة شفافة يفهمها حتى ابسط التلاميذ وجميع الناس الذين لا اهتمام لهم بالشعر نشر مجموعة شعرية في ١٩٢٥ بعنوان « جثة على العرش » وديوان شعر تحت عنوان « ليفسيت أو الحرب العادلة الوحيدة » ١٩٢٦ وفي هذين الديوانين تتجسد ثورية الشاعر ومواقفه الادبية في صف الطبقة العاملة وكفاحه العنيد بكل الوسائل ضد الحرب الامبريالية . وجراء هذين الكتابين شددت السلطة الحاكمة والرجعية نشاطهما ضده بحجة « التهيئة للخيانة العظمى » وسيق الشاعر الى المحكمة وقد آثارت محاكمته احتجاجات عالمية وقد ساهمت في هذا الاحتجاج شخصيات مشهورة في عالم الادب والفكر مثل ماكسيم

غوركي ورومان رولان وتوماس مان وبيرتولد بريشت . وجراء هـذا التضامن فشلت المحاكمة . وفي ١٩٢٧ زار الشاعر الاتحاد السوفيتي لاول مرة وفي الفترة من ١٩٢٧ حتى ١٩٢٩ اصدر مجلة « المراسـلة البرولتارية » وفي ١٩٢٨ كان احد المؤسسين لاتحاد الادباء البرولتاريين في المانيا وقد تولى فيه منصب السكرتير الاول واصدر للاتحاد مجلة « المنحنى اليساري » .

كان يوهانيس ر . بيشر من أهم الدعاة لتشجيع وتقوية الادب العمالي معتبرا اياه أهم واجب في نطاق الادب العام وهذا ما ينعكس في مقالاته وكتبه الادبية وبحوثه العامة وما سلكه من اتجاه في تأليفه الروايات والقصص والدواوين الشعرية . وفي ١٩٣٠ القى محاضرة في مؤتمر الاتحاد العالمي للكتاب الثوريين في خاركوف وعنوانهـا « خطر الحرب ومهمة الكاتب الثوري » .

في ١٠-٥-٩٣٣ احرقت الحكومة النازية في برلين الكتب التقدمية ومنها مؤلفات يوهانيس ر . بيشر انتزعت السلطة الحاكمة عن الشاعر جنسيته الالمانية وحق مواطنته فاضطر لمغادرة الارض الالمانية نازحا الى النمسا وسويسرا وتشيكوسلوفاكيا وفرانسه وفي ١٩٣٥ دعـا مشاهير الادباء والشعراء في العالم الى عقد مؤتمر عام في باريس لتوحيد جهودهم ونضالهم ضد الافكار النازية ومبادئها وخطرها الحربي وقد تولى تنظيم هذا المؤتمر رومان رولان وماكسيم فوركي وتوماس مان وبريشت وغيرهم وكان يوهانيس ر . بيشر ممن ساهم به . وفي نهايته سافر الشاعر الى الاتحاد السوفيتي فقطن فيه مشتغلا من عام ١٩٣٥ حتى ١٩٤٥ رئيس تحرير للمجلة المعادية للفاشية وهي « الادب العالمي ـ صفحات المانية » وفي ١٩٥٠ اصبح عضوا للجنة المركزية للحزب الاشتراكي الالماني الموحد في جمهورية المانيا الديمقراطية.

كانت حياته في الاتحاد السوفيتي حافلة بالنشاط السياسي والثقافي والادبي . فمنذ ١٩٤٣ كان من الاعضاء البارزين في اللجنة الوطنية لمنظمة المانيا الحرة التي كانت تناضل برئاسة فالتر أولبريشت في صفوف الجهة الحربية ضد السلطة النازية موجهـة النداءات للجنود الالمان للقيام بثورة ضد الحكم النازي . وفي حزيران ١٩٤٥ أي مباشرة بعد انتهاء الحرب عاد الشاعر بيشر الى برلين فساهم الشاعر في بناء وتطوير الادب الاشتراكي اذ اسس وترأس « اتحاد الثقافة » للتجـديد الديمقراطي لالمانيا . كمـا اسس دار نشـر « اوفباو Aufbau » والمجلة الثقافية الشهرية المسماة اوفباو والجريدة الاسبوعية « سونتاغ » المعنية بالشؤون السياسية الثقافية وفي ١٩٤٧ التقى بالكاتب المعروف توماس مان وفي ١٩٤٩ اسس مع فيگلر مجلة والجوهر والشكل sinn and fovm الخاصة بنشر الابحاث والمقالات الادبية والقصائد الشعرية . ومنذ ١٩٥٤ تقلد منصب وزير الثقافة في المانيا الديمقراطية .

حين تقارن دواوينه ما قبل ١٩١٧ بشعره بعد هذا العام تلاحظ الفروق الواسعة في اتجاه الشاعر فديوانه « انهيار وانتصار » الذي اصدره عام ١٩١٤ يتسـم بالمذهب التعبيري والرومانسية والفرديـة متأثرا كما يبدو بفيرلين وبودلير وشعراء المانيا لفترة الانحطاط وكانت نظرته نحو المستقبل غير واضحة . بعد ذلك نلاحظ التغيير الذي طرأ على شعره اذ أصبح يأخذ الاتجاه الثوري ضد الحرب ويدعو للنضال في صفوف الحركة العمالية ضد الامبرياليين واصحـاب الاحتكارات البرجوازيين وهذا ما يتضح أول الامر في ديوانه اللاهب « نشيد انتصار ضد الحرب » وفيه يندد بالحرب وسفك الدماء الذي ارتكبته المانيا ضد الشعوب . وفي ١٩١٩ الف ديوانه الذي استوحاه من ثورة نوفمبر الالمانية وعنوانه « الى الجميع » وقد كتب عنه احد النقاد قائلا « ان بيشر كان أول شاعر الماني في القرن العشرين تخلى عن العزلة والانفراد اللذين كانا ملازمين لكثير من الفنانين فوقف الى جانب الطبقة العاملة مكرسا شعره وشخصيته من أجل النهوض بهـا .

وصف بيشر حياته في المنفى قائلا « انها كانت اشق تضحية عانيتها باضطراري عام ١٩٣٣ على مغادرة وطني الالماني » .

من الصفات البارزة في شعره الثورية والتغني بالوطن والدعوة الى الاشتراكية بحماس والدفاع عن السلم والطبقة الكادحة كما يحمل شعره مختلف الاغراض الاخرى من وصـف جمـال الطبيعـة الـى الاشادة بالتراث الفني والعلمي والثقافي الالماني وتقاليد الشعب .

ومن دواوينه « دموع الوطن » عام ١٩٣٧ وديوان « الرجل الذي يصدق كل شيء » ١٩٣٣ وهما حافلان بالشعر الثوري والقومـي وفي ١٩٣٨ صدرت مجموعته « الباحث عن السعادة ، والاعباء السبعة» وقد قال توماس مان عن هذا الديوان « انه كتاب عظيم لعله يمثل عصرنا وحياتنا الشاقة افضل تمثيل . ان ميزته وقوة جاذبيتـه وجماله بالنسبة لي ناجمة عن ربط التقاليد بالمستقبل ، والشكل بالثـورة » .

واضافة الى ذلك لديه دواوين عديدة اخرى منها ديوان شعره « في الحب » و « المانيا تنـادي » ١٩٤٢ و « شكر لسـتالينغراد » ١٩٤٣ و « العودة الى الوطن » ١٩٤٦ و « شعب يتخبط بالظلام » ١٩٤٨ و « سعادة البعد قريبة وضاءة » ١٩٥١ و « أناشيد شعب المانيا جديد » ١٩٥٠ ومجموعة « قصائد حب من ١٩١٣ ـ ١٩٥٦ » و « حب بلا هوادة » ١٩٥٧ وديوان « حظوة منتصف القرن » ١٩٥٨ ومن رواياته النثرية « وداع . أول قسم من مأساة المانية » وقد اخرجت فلما عام ١٩٦٨ وفيها يعالج تطور حيـاة ابن برجوازي نحو الاشتراكية الثورية واصفا المجتمع البرجوازي الالماني القديم في الفترة من أول القرن العشرين حتى اندلاع الحرب العالمية الاولى .

وله شعر مسرحي درامي تحت عنوان « معركة الشتاء » وفيها يصف أنهيار الجيش الفاشستي قرب موسكو مجسدا مصير جندي شاب في الجبهة والوطن .

ومن كتبه الاخرى « مذكرات » ١٩٥٠ ، أمل كبير من نوع اخر » ١٩٥١ وفيه بحوث نظرية وفكرية عن اهمية الادب والفن في المجتمع الاشتراكي وكتاب « دفاع عن الشعر ، ما هو جديد في الادب» ١٩٥٢ و « كتاب المبدأ الشعري » ١٩٥٧ و « المهنة الشعرية » ١٩٥٤ و « سلطة الشعر » ١٩٥٥ . وعذه الكتب ذات أهمية في علم الجمال الاشتراكي حيث يقول يوهانيس . ر . بيشر : « ان الفن الجديد لا يبدأ بأشكال جديدة وانما الفن يبدأ دائما بأناس جدد » .

وله مؤلفات كثيرة اخرى نورد عناوين بعضها على سبيل المثال وهي : « الارض » ١٩١٢ « رحمـة ربيع » ١٩١٢ ، « الى اوربا » ١٩١٦ ، « آخي » ١٩١٦ ، والزمرة المقدسة » ١٩١٨ .

نماذج من شعر يوهانيس ر . بيشر .

الاشـجار الميتـة

تساقطت تحت وابل القنابل
فلا ترى منها غير جذوع متشققة
تحطمت واحدة بعد الاخرى
وسـط عـام من الانقـاض
وفي ايام الربيع الذي اضاءته
خضرة الاوراق النيرة
بدت وكانها حملت نفسها الى القبر
وزنيت قبـرها بنفسـها
ففي كل جذع شجرة تنامت خضرة زاهية
بدت صاعدة من الارض
الاشجار الميتة تلوح بالغصون
مصطفة على طـول الطريق
ومن قبر الى قبر صدحت اغنية طير
وعلى الارض ازدهرت القمم

العشـب

أنحني امامك يا عشـب
دعنـي اعبدك يا عشـب

اعذرني فقد دست عليك
ونسيت انك العشب
انحني امامك يا عشب
انحني امامك يا عشب
كلما ارتفعنا صعداء
هبطنا للاضطجاع تحتك
وما من شيء اكيد مثل ذلك
وقد نما العشب ، نما العشب
واني اغني امامك ايها العشب

اغنية الارض الجديدة

عندما قدم الفلاحون يوما ما
من اكواخهم واتحدوا
وتسلقوا عتبة القصر
التمعت الارض مبتهجة
لقد ولدت الارض من جديد
عندما تحررت من سيطرة السادة
مشت عليها طوابير التراكتورات
وقد بدأت الارض المتحررة
من السيطرة تغني عندما
تفتحت القرية جالبة الحصاد
انها تغني نشيد الخصب
فما هناك سيد يسود
ولا عبد يخدم
فقد ساد انسان متحرر

اخوان متخاصمان

كنا نسكن معا ولم نتكلم الا نادرا
يرى احدنا الاخر وهو يذهب كل يوم الى العمل
ونقف مساء امام البيت متباعدين
كيلا يرى احدنا الاخر
كل منا يعرف الاخر جيدا
وصلني همسك في الليل
وصوتي المنخفض معروف لديك
فما الذي شيد الظلام بيننا
حتى اصبح احدنا غريبا عن الاخر
ساءلت نفسي . وتساءلت انت
ماذا صنعت لك يا اخي العزيز
بدأنا نشكو الخصومة بيننا بصمت
ونظر احدنا الى الاخر متسائلا
ما الذي اغضبنا وعلى أي شيء تنازعنا
لعل هناك سببا مهما .
ولكن شيئا واحدا نسيناه وهوان ثالثا
فرح عندما رآنا متنازعين بصمت
لقد شاور الثالث نفسه حالا :
« أي الاثنين اكسبه اليوم واخونه غدا ؟
علي ان افرق بين الاخوين الحرين كلاهما
ثم استعبدهما » وكان رايه محنكا
لم يبق لدينا وقت ننهي به خصومتنا
فقد حلت الساعة اذ رأيتك تسير أمامي
ويداك مكبلتان وقد رأيتك
تلتفت الي وأنت تتنفس بتثاقل
وسرنا في نفس الطريق متآخيين
ومددت لك يدي مكبلة ايضا
فلم تستطع اليدان ان تتصافحا
لان الثالث وقف بيننا
وهو يصرخ غضبا وسياطه تمزقنا :
هنا ايها الاخوان ما لاينساه كل منكما »
وكانت آخر كلماتنا :
« عليك اللعنة ايتها الخصومة
بين الاخوين ، ياللك من خصومة شريرة » .

مرتضى الشيخ حسين

نشـــاط ثقـــافي

جورج امادو :

(جذور ممتدة في اعمـــاق الشعب)

كاتب برزيلي تقدمي ولد في مدينة باي عام ١٩١٢ وهو ابن لصاحب مزرعة صغيرة . درس في جامعة ريودي جانيرو ولم يكمل دراسته فيها بسبب العوز . في روايته الاولى « وطن الكرنفال » التي صدرت عام ١٩٣١ يصور امادو بشكل ساخر مثقفي العاصمة والبرجوازيين الصغار فيها . اكتسب امادو شهرته بعد اصداره روايتي « الكاكاو » عام ١٩٣٣ ، التي تتناول بشكل واقعي حياة العاملين في مزارع البن و « العرق » عام ١٩٣٤ ، التي تتحدث عن حياة العمال المسحوقين . أن سعي الكاتب التعبير عن الحياة بشكل امين وصادق قاده الى الاتجاه الطبيعي في الأدب . كتب امادو رواية يناهض فيها التمييز العنصري تحت عنوان « جوبيابا » ، بطلها أحد الزنوج حيث يتعرض للاضطهاد العنصري ويناضل ضده . في رواية « الأرض المترامية الأطراف » والتي صدرت عام ١٩٤٣ يوجه امادو الى تاريخ بلده حيث يصور النضال الدموي المرير الذي خاضه العاملون في مزارع البن الكبيرة في نهاية القرن التاسع عشر من أجل الارض وفي سبيل التخلص من استعباد المالكين . ان معظم روايات امادو تشير بشكل واضح الى تطور ابداعه باتجاه الواقعية الاشتراكية . اكتسب امادو شهرة عالمية منذ فترة طويلة حيث نلاحظ في رواياته ــ تتدفق الدماء الشابة وتدق القلوب المعبرة عن الشعب البرازيلي ، الذي وهبه أمادو عبقريته الفذه .

في المقابلة الصحفية المنشورة في مجلة «زاروبيجوم» السوفيتية يحاول امادو ، من خلال اجاباته على بعض الأسئلة ، أن يعبر عن خلاصة طريقه الابداعي ويؤكد من جديد موقفه الفعال ككاتب ومواطن ومناضل من أجل الحقيقة والسلام والتقدم الاجتماعي .

س : خلال نصف قرن تقريباً كتبت (٢٠) رواية . ماهي أهم المواضيع التي تناولتها في رواياتك ؟

* ان حياتي ومؤلفاتي لا ينفصلان عن الشعب ، الذي يعود له الفضل في معرفتي التي اكسبتها والمكانة التي وصلت اليها . ان مواضيع رواياتي جميعها مستقاة من حياة الشعب البرازيلي . أنا مولود في (باي) وهناك جذوري ومن هذه الأرض الساحرة المعطاء بتدأت البرازيل بالنسبة لي ومن هناك ابتدأ طريقي الابداعي . كل الذي كتبته ، تقريباً مرتبط بشكل أو بآخر بهذه المنطقة .

س : أنت تطلق على نفسك تسمية « كاتب باي » ، ولكن كتبك مترجمة الى ٣٧ لغة من لغات العالم . ترى كيف توضح الصدى العالمي لابداعك ؟

* بامكان النتاجات الأدبية ان تكتسب صدى ً عالمياً ، اذا كان مبدعها ينتمي الى وطنه وزمنه وقادر على ان يقول الحقيقة عن حياة شعبه . واعتقد انني قد وفقت في ذلك . ان قراء رواياتي يهتمون ايضاً بحياة مواطني منطقتي « باي » ، الذين أتحدث عنهم في مؤلفاتي . لذلك لو كنت كاتباً يؤمن بالاتجاه الشكلي للفن لما اثارت كتبي هذا الجانب من الاهتمام ، أن ابداع الكتاب المنتمين الى هذا الاتجاه ، على الرغم من تمتعهم بعبقرية فذة يمتاز ، كما هو الحال بالنسبة للرسامين التجريديين في الفن التشكيلي باجتذاب اهتمام

س : هل أثرت شهرتك العالمية ككاتب على جورجي الانسان ؟

* كلا . صحيح انني كاتب ولكن قبل كل شيء انا انسان ، احب الحياة وعندي العديد من الاصدقاء في معظم مناطق العالم . في باريس ، على سبيل المثال ، عندما كنت فيها نهاية الاربعينات لازال يتذكرني هناك صاحب مطعم صيني صغير ، انه يتذكر « المسيو البرازيلي الذي يؤلف الكتب » . كذلك أنا مجرد جورجي بالنسبة لسكان باي ، الذين التقي بهم في السوق او في الشارع .

صحيح أن كتبي واسعة الانتشار وتصدر بنسخ كبيرة ، ولا يعود الفضل في هذا لكوني انا الذي اكتبها ، بل الفضل يعود الى الشعب الذي يرى نفسه قريباً الى مؤلفاتي . لذلك سأبقى انا بالنسبة المواطنين مجرد جورجي .

س : ماهي الجوانب التي تحدثت فيها عن شعبك بالذات ؟

* لربما حاولت ان أصف في مؤلفاتي طباع شعبي وروحيته . بطبيعة الحال شعبنا يتكون من مزيج عدة أجناس : البيض وكثرهم من البرتغاليين والهنود الحمر والأفارقة . وقد ورث البرازيليون من الأفارقة القوة والفرح بالحياة والمقدرة على المقاومة . ومن الملاحظ أن شعبنا ينظر الى الحياة بتفاؤل وامل وليس للسوداوية والتشاؤم مكان بينه . اضافة الى ذلك فقد استعمرنا البرتغاليون الذين يختلفون عن الاسبان بكثير في مسألة اراقة الدماء . اثرت هذه العوامل جميعها في تكوين الطابع البرازيلي الخاص بشعبنا ، والذي حاولت أن أصوره في رواياتي .

س : منذ الستينات والبرازيل ، بل ومعظم أقطار امريكا اللاتينية أصبحت تعيش في وضع تراجيدي عصيب . ما هي انعكاسات هذا الواقع الجديد على الأدب ؟

* في الوقت الذي نلاحظ فيه اشتداد هيمنة القوى الرجعية واليمينية في المنطقة يجب الأشارة الى ان هناك ، مقابل ذلك ، وعي متنام للجماهير الشعبية . حقاً ، ان الأدب يحاج — حسب اعتقادي — الى فترة طويلة كي يستطيع ان يعكس هذا الواقع بكامل حجمه . ان ادبنا قد تطرق الى هذا الواقع ولكنه لازال غير مشدود اليه . وقد صدرت نتاجات مهمة ، على سبيل المثال ، رواية « كفاروب » حيث نلاحظ فيها ان الكاتب انطونيو كلادافد اختار موضوعاً حيوياً والف حوله كتابا رائعا . ولكن مثل هذا لا يتكرر بكثرة ، حيث انني لا اعتبر المؤلفات التي تبعت الكتاب المذكور ، والتي الفها الكاتب نفسه قد ارتقت الى نفس المستوى . كل هذا ليس بالشيء الهين .

س : يبدو أن السبب في هذا يعود للسيطرة الايديولوجية التي يفرضها الحكم العسكري على البرازيل منذ أربعة عشر عاماً . الا تخشى بأن هذا قد يقود بشكل أو بآخر الى تقهقر ثقافي ؟

* ان الخوف من الانحطاط الادبي ومن محاولات نشر وادخال صيغ دخيلة علينا قائم امام الادباء التقدميين . ولكن بالرغم من كل شيء فنحن مستمرون في تطوير ثقافتنا القومية . ان الخطر الآن هو كبير بلاشك ، ولكنني مؤمن بوعي الشعب وصموده ضده . ان البرازيليين قد ابدوا على الدوام مقاومة لمثل هذه المحاولات . خذ على سبيل المثال الموسيقار چيكو بواركي ، الذي يكتب بحق موسيقى شعبية أصيلة ، تعرض بشكل قاس الى رقابة شديدة لأن فيها يصرح صوت الشعب . وحسب اعتقادي فان چيكو يعتبر مثالاً للكرامة والبطولة ، فهو لا يصاب باليأس ولا يقول « لا يمكن عمل اي شيء » . لقد الف چيكو خمس اغان شعبية رائعة واستمر في عمله خلافاً للحظر الذي تفرضه السلطات عليه ، فقد جاء هذا الحظر متأخراً حيث اخذ الشعب جميعه يردد أغانيه .

س : هل يمكن القول أن حال الأدب أحسن من أحوال الفنون الأخرى ؟ وهل يترتب على ذلك ان الادب بهذا القدر او ذاك لا يقبل الحلول الوسطية ، كما هو الحال بالنسبة للأغنية ؟

* ان الادب بشكل عام يمتاز بطابع تعرضي ، وهذا السلاح يكون اكثر خطورة اذا ما استلهم عبر ودروس التاريخ . بامكاننا ان ننسى بكل بساطة البرامج الاذاعية والتلفزيونية ، وكذلك الافلام السينمائية والأغاني ، أما الانتاج الادبي الجيد فانه يعيش على مر العصور . خذ شاعرنا غريغوريو دي ماتوسا فقد ابدع قصائده في القرن الثامن عشر ولكن نلاحظ انهم يسمونه الآن « الشاعر المتفجر » . هنالك مسألة مهمة : ان التلفزيون ، على سبيل المثال ، بامكانه مباشرة ان يستقطب الملايين ، اما بالنسبة للأدب ، ولنأخذ مثلاً رواية « كفاروب » للكاتب المعروف كلادو والتي طبعت للمرة الثالثة فسوف لن يقراهـا بأحسن الاحوال اكثر من ١٥٠ الف شخص . لذلك فان الرقابة تفرض بالدرجة الأولى على وسائل الاتصال الجماهيري ولكن في واقع الحال تفرض الرقابة الآن حتى على الكتب الصادرة في وقت سابق ، مما يعرقل بشكل خطير عملية الأبداع الأدبي .

س : لماذا لم تتعرض نتاجاتك بالذات الى المنع من قبل الرقابة ؟

* ما كان بودي الحدث عن هذا الموضوع ولكن الحقيقة لا يمكن نفيها . انا ككاتب اتمتع بشهرة واسعة في البرازيل ، وهذا ما يجعل مهمة الرقابة صعبة ، فليس بامكانها بسهولة ان تقف ضد راي الشعب ولا جدوى من اي اجراء تلتجىء اليه الرقابة بهذا الصدد . أنا لا اعتبر نفسي بتاتاً شخصاً بارزاً ، ولكنني مجرد كاتب بسيط من ولاية باي احب الشعب مؤلفاته ، وليس بامكان السلطات عمل اي شيء بهذا الصدد واقول بصراحة انني استخدم شهرتي كسلاح : في عام ١٩٧١ ، عندما قررت السلطات أن تخضع النتاجات الأدبية الى رقابة أولية كتبنا انا وصديقي العزيز الكاتب الراحل ايريك فيريسمو بياناً أعلنا فيه عن اجتماعنا ودعونا الى المقاومة . وقد وقع البيان وقتئذ جميع الادباء والفنانين الشرفاء في البرازيل ، مما ادى الى الغاء الرقابة المفروضة سابقاً .

س : ماهو الشيء الجديد الذي ظهر ـ برايك ـ في الأدب البرازيلي الحديث ، على الرغم من القيود المفروضة ؟

* لقد تكون عندنا ادب جاد وعميق ، يهم بمشاكل البلاد والشعب البرازيلي ، اضافة الى ظهور اشكال جديدة في الوقت الحاضر ستعم فائدتها الادب والفن على السواء . ان النزعة السائدة الآن هي أن كل رسام ملزم بأن يكون مجدداً . واذا تحدثنا بشيء من الدقة فمن الضرورة ان نتطرق الى ايريك فيريسمو . كارلوس دروموندي ومن الشباب يمتاز بشكل خاص ابداع كاتبين روائيين هما ـ كمبوش دي كارفاليو و جواوا أو بالدو دبيرو .

س : باعتبارك كاتباً ملتزماً زو آراء سياسية معينة ، وحول هذا الموضوع يثار دائماً نقاش حاد . البعض يقول بانه لا يوجد أدب جيد بدون عقيدة راسخة ، بينما يؤكد آخرون بان الالتزام يعرقل عملية الابداع ، جماعة ثالثة تعتبر السياسة على العموم تتنافى مع الأدب . ما هو رأيك بهذا الموضوع ؟

* أنا اعتقد بانه ليس هنالك كاتب لا يكون للسياسة مكان في نتاجاته ، حتى مع عدم رغبته في ذلك . وفي رأي مهما كان موقف الكاتب ـ يميني ، انتهازي أم يساري فان نتاجاته تنتقد بشكل أو بآخر المجتمع البرجوازي . وانا اقصد بالطبع الأدب الحقيقي . ولهذا فان الكاتب الملتزم حسب مفهومي هو فنان يأخذ بنظر الاعتبار معتقداته السياسية في مؤلفاته . ولكن تبقى الموهبة الشيء الرئيسي في الابداع ، على الرغم من ان الالتزام يضفي عليها صفات جديدة تمكنها من الوقوف الى جانب الشعب وضد اعدائه ومضطهديه .

س : الا تقلقك فكرة الموت الادبي ؟ يا ترى هل ستقرأ مؤلفاتك بعد مائة عام ؟

* أنا لا افكر بهذا الموضوع اطلاقاً . انني استمتع بعملي الذي اقوم به الآن والقسط الذي أؤديه اليوم . الكثير من الكتاب كانوا معروفين اثناء حياتهم ولكن اكتنفهم النسيان بعد موتهم ، وعلى العكس . من الذي بامكانه أن يدرك كيف سيكون المصير الأدبي لهذا الكاتب او ذاك ؟ انا مؤمن بشيء واحد فقط وهو : اذا كانت مؤلفات الكاتب مليئة بالحياة ويدق فيها قلب الشعب ويجري دم الشعب النابض فيها ، واذا كانت مع الشعب في نضاله وافراحه ومآسيه . فأن مثل هذه المؤلفات سوف لن تنسى ، حتى بعد مئات السنين .

ترجمة وتقديم
صفاء محمود علوان

مداخل لدراسة الادب العربي

الحديث عن الدراسات العربية التي تصدر باللغة الانكليزية حديث ذو شجون ، لا لما يقترن بالكتابة باللغة الانكليزية عن الادب العربي من صعوبات ضخمة فحسب ، فهذا الامر تقويم واقعي اذ ان القضية ، كما يقول الدكتور ادوارد سعيد ، ليست قضية ادب غير مفهوم عادة الا بلغته الاصلية . فالكتابة للجمهور الانكلو امريكي اولا «عن شعراء كخليل مطران وبلند الحيدري وادونيس لا تعني سوى ذكر اسماء غير مألوفة تماما» ، وبالتالي لا يمكن اطلاق اية افتراضات او احكام مهما يكن شأنها بخصوص الادب العربي عامة ، او على الاقل بالنسبة للادب العربي الحديث بشكل خاص ، ومن ثم عدم التمكن من الاعتماد على أية خبرة مشتركة في الاسلوب او المصطلح او الشكل مع هذا الجمهور .

والأسوأ من ذلك ضرورة امداد القارىء المتخيل بمادة بدائية تماما على نحو دائم (تتمثل في السير الشخصية القصيرة وشرح الكلمات وتحديد التقاليد والمواصفات العامة) على حساب امور هامة كالتحليل العروضي او توضيح الفقرات الصعبة او التعليقات الداخلية . حتى ان استخدام الشواهد يمكن ان يؤول الى عمل مرهق مجهد .

وبكلمات اخرى تكاد تدفع حتى مجرد التعريفات الناقدة الذي يكتب باللغة الانكليزية عن الشعر العربي الى ان ينطلق من منطلق غير ملائم الشروط ، ومن ثم مناقشة تدور في افق غير متطور نسبيا»(١) . ولكن ثمة اضافة الى هذه الصعوبات ما يمكن ان يستتبعها من احجام الدارس المتعاطف عن دراسة متعمقة وموضوعية لهذا الادب ، او من استغلال الدارس غير المتعاطف لهذه الصعوبات واستثمارها في سبيل خدمة اغراضه الاخرى ايضا. وليس ثمة من داع هنا الى الفرق بين حركة الاستشراق او او الاستعراب وما داخلها من ظروف وملابسات ، وبين حركة الاستعمار فذلك امر طالما اطنب المناهضون للحركة في الحديث عنه وبيان مخاطره ونتائجه على مختلف المستويات(٢) . ولكن ماذا عن هؤلاء المتعاطفين مع هذا الادب وكيف السبيل الى الاخذ بيدهم في دفعهم لهذا الاحجام الذي تفرضه تلك الصعوبات ؟ . قد يكون طرح المسألة على هذا الوجه غير مقنع ، فثمة من يقول : نحن احوج الى الاخذ بأيدي انفسنا في تجاوز صعوبات كهذه من ان نأخذ بأيدي غيرنا . ولكن ما دام الامر يتعلق بادبنا وثقافتنا وحضارتنا ، فانه من الممكن الحديث عن حاجتنا الى الافادة من جهود هؤلاء ، او من وجهة نظرهم ، او طرائقهم ومناهجهم في الدراسة ، او من التسهيلات التي تمكنهم من انجاز ما يمكن ان يؤمل منهم. وهذه التسهيلات في الواقع ليست بالمحدودة ولا باليسيرة ، بل ان اي دارس عربي يتمنى لو كان له بعضها في وطنه .

وبشكل ما ان الحاجة ماسة الى محاولة اخضاع هذه الدراسات لبعض النواظم والضوابط ، او على الاقل توجيهها الوجهة الصحيحة ، واقل ما يمكن القيام به هو المشاركة فيها بشكل او بآخر . فالاسهام في هذا الحقل ينبغي الا يقتصر على غير المنتمين او الخارجيين Outsiders عن هذا الادب « خاصة وان من الصعوبة بمكان ضمان ان يكون لهم ادراك عميق نافذ » . والموضوعية المشوبة احيانا بغاية في نفس يعقوب – حتى لو حاولوها – ينبغي الا تدفع الدارسين العرب الى ترك هذه المهمة الى المستعربين ، بل لابد لهؤلاء الدارسين من المساهمة في تلك الدراسات ، ليس بحجة كونهم Insiders منتمين او داخليين ، على الرغم من ان التماثل بين العنصر الداخلي والموضوع المطروح يضفي اضواء دافئة على المجال المدروس ، ولكن من اجل دفع هذه الابحاث في مسارها الصحيح . ان محاولة اصدار سلسلة من الترجمات للادب العربي ، او الدراسات المتعلقة به تبدو امرا على غاية الاهمية في هذا المقام .

ثمة العديد من الدارسين العرب الذين يدرسون في الجامعات الاوروبية والامريكية ، والقادرين على الكتابة عن هذا الادب او المساعدة في ترجمة بعض روائعه ، وثمة العديد ايضا من الرسائل الجامعية التي قام بها هؤلاء والتي كتبت في الاصل بالانكليزية او سواها من اللغات الاوربية ، والتي يمكن لها اذا ما اخذت طريقها الى النشر ان تسعف في تغيير صورة الادب العربي غير المحظوظة على الاطلاق في ذهن القارىء الانكلو امريكي .

ان هذه المسألة تأخذ في الحقيقة في اوضاع كهذه التي يعيشها العرب اليوم ابعادا اخرى غير البعد الثقافي او الادبي المتصل بهذه الدراسات . بل انها تحمل في طياتها نوعا من العمل السياسي الجاد الذي يدفع قضية العرب في تأكيد وجودهم ، كأنه سياق حضارتها وثقافتها وادبها مما يميزها عن غيرها من الامم من جهة ومن قيم انسانية نبيلة عظيمة ما يبرز دورها الانساني في دفع الحضارة البشرية واسهامها المعتبر في ميادينها المختلفة من جهة اخرى ، خطوات لا بأس بها الى الامام .

ان اصدار سلسلة كهذه ، او المساعدة على اصدارها ، يمكن على الاقل من توفير مادة موثقة صحيحة يمكن ان تعتمد من قبل الدارسين الجادين المتعاطفين مع هذا الادب كمصادر ومنطلقات من اجل دراسات متطورة وموضوعية تعيد صورة الادب العربي الى وضعها الصحيح . وبالتالي بجعلهم ينصرفون الى توظيف مناهج الدراسة الحديثة المتطورة والمصقولة في دراسة هذا التراث الذي يعد واحدا من اقدم مواريث الانسانية .

من هذه المنطلقات التي قدمت يمكن للمرء ان يشير في هذا الموضع الى السلسلة الجديدة التي ستصدر عن دار اريس وفيليبس ARIS & PHILLIPS بعنوان مداخل لدراسة الادب العربي "Approaches to Arabic literature" والتي تعتبر خطوة جيدة في دفع هذه الدراسات . ليس لما يعنيه تبني مشروع كهذا وتمويله من تقديم تسهيلات جيدة لها . بل لان المحرر العام لهذه السلسلة والمشرف عليها دارس عربي هو الدكتور كمال ابو ديب . والحقيقة انه يمكن القول ان هذه السلسلة يمكن ان تعتبر الاولى من نوعها في العالم من حيث كونها خاضعة بشكل تام لاشراف دارس عربي .

يقول الدكتور ابو ديب في تقديمه للسلسلة : «على الرغم من كون الادب العربي واحدا من اقدم التقاليد الادبية ، فانه يظل بالنسبة للقارىء الانكليزي عالما مغلقا ، كتاريخ هذا الادب وتطوره وتياراته الفنية الرئيسية واهم اعماله واكثرها تمثيلا ، البعيدة التناول . لقد ظلت المقطعات التي ترجم اغلبها من قبل المستشرقين – رغم اهميتها – غير كافية لابراز الروح الحية والحقيقية للادب نفسه .

«وتطمح هذه السلسلة الى تضييق الفجوة بين الباحثين العرب والغربيين من اجل فائدتهم المشتركة ، عن طريق اضافة رؤية جديدة وتحاليل اكثر تعاطفا وتقبلا من قبل الكتاب العرب الى حقل الاستشراق . ويؤمل لها ان تعدل وتغير في النهاية الصورة السيئة الحظ للثقافة العربية الادبية والتي تجعل كثيرا من الدارسين

يحجمون عن دراستها . وستكون اعمال النثر القصصي والنثر والشعر والمسرح والنقد سهلة المتناول ما امكن لهؤلاء الدارسين ، كما ستنشر طبعات مزدوجة اللغـة بالنسبة للشعر بشكل خاص . وكذلك فان السلسلة ستقدم دراسات اساسية في اللغة والادب والثقافة يمكن ان تشكل مصادر هامة لفهم هذا الحقل» .

«وبهذا المعنى فان (مداخل لدراسة الادب العربي) تهدف الى خلق جو جديد للفكر ، وتقويم طازج للثقافة العربية عن طريق توظيف التفكير الخلاق ، والصقل ، والعمق وكل ذلك مما يستخدم في دراسة آداب العالم الاخرى في دراستها . وستسعى لتقدم للقارىء الانكليزي ما امكن من مختارات واسعة من الادب تمتد من الفترة الكلاسية الى الوقت الحاضر ، وبالتالي لتعزز فهما اعمق لهذا التراث الادبي الفني ولكن المعروف بشكل محدود » .

ان هذه الطموحات لاشك كبيرة جدا ، ولكن البداية فيما يبدو مشجعة ، فقائمـة الكتب التي تزمـع الدار اصدارها خلال هذا العام والعام القادم تتضمن دراسة نقدية مقارنة لاكبر نقاد العرب الكلاسيين وهو عبد القاهر الجرجاني : وترجمة لمختارات من شعر ادونيس ، واخرى لسفينة جبرا ابراهيم جبرا ، وثالثة لمختارات من الشعر العربي القديم ، وفيما يلي وصف موجز لما تعتزم الدار اصداره في الفترة القريبة القادمة .

(١) نظرية الجرجاني في المجاز الشعري

Al-Jurjani; Theory of Poetic Imagery

تأليف : كمال ابو ديب

« لا ريب بان الجرجاني اعظم وابدع النقاد العرب القدامى ، لقد لفت عمله قدرا كبيرا من الاهتمام ، وقورن غالبا باعمال نقاد الادب البارزين في الغرب .

يتفحص المؤلف في دراسته نظرية الجرجاني في المجاز الشعري بعمق واشارة مستمرة للنظرية الاوربية الحديثة ، كاشفا ـ من خلال هذا المنهج المقارن ـ الاهمية الاساسية في تصور الجرجاني لطبيعة الصورة الشعرية واشكالهـا المختلفة ، ليس فقط في سياقها التاريخي ، بل في قدرتها على تقديم منهج موضح لوجوه من المجاز ظلت غير مفهومة الا بقدر يسير . ويناقش المؤلف كذلك صلة الجرجاني بخلفيته الثقافية ، مفندا الاعتقاد القائم بان الجرجاني قد خضع لتأثير قوي من البلاغة الاغريقية او من ارسطو»(٢) .

(٢) شعر ادونيس

The Poetry of Adunis

اختيار وترجمة جون وين John Wain استاذ الشعر في جامعة اكسفورد وكمال ابو ديب

«ويمكن ان تعتبر اول مختارات شاملة وممثلة بشكل حقيقي لابرز زعماء الشعر العربي ، واكثرهم شهرة على النطاق الدولي ، ادونيس «علي احمد سعيد» والذي يعد بالنسبة الى كثيرين ابدع شعراء هذا العصر وسيقدم عالم ادونيس المعقد والمليء بالمعاناة في هذه المجموعة بدءاً من غنائياته المبكرة وانتهاء برائعته الاخيرة «مفرد بصيغـة الجمع» . ويحاول المترجمان الحفاظ على صوت ادونيس المتميز ، ومجازاته الفنية ، والبنية المعقدة المحيرة لقصائده مع المحافظة عن النص العربي ودلالاته الفنية . ويجدر بالمرء ان يشير هنا الى ان المترجمين شاعران معـروفان في الاوساط الادبية العربية والانكليزية » .

(٣) السفينة رواية جبرا ابراهيم جبرا

ترجمة : عدنان حيدر ، وروجر الن Roger Allen من مركز الشرق الادنى التابع لجامعة بنسلفانيا .

«تعتبر رواية السفينة من افضل اعمال جبرا ابراهيم جبرا الجديرة بالاستحسان ، انها اكتشاف بارع لامكانات اللغة والبنى السردية ممثل في قوته وجهده في فهم طبيعة الزمن والواقع اوليم فولكنر في :

"The Sound and the Fury"

ان واقع الرواية يكتشف واقع الوطن العربي في فترة ما بعد عام ١٩٤٨ بكل الحنين والخيبة والكفاح من اجل البقاء . ويأخذ كل شيء مكانه في سفينة تبحر من بيروت الى اوربا ، تلك السفينة التي هي نفسها رمز اساسي ، يجسد المعنى الداخلي والروحي والعضوي للحيز الذي التقطت فيه شخصيات الرواية . ان روايـة (السفينة) بالصقل والتوتر الدرامي للغتها وتقنيتها واحدة من اروع انجازات النثر القصصي العربي الحديث» .

(٤) مختارات من الشعر العربي الكلاسي

"An Anthology of Classical Arabic Poetry"

اختيار وترجمة مجموعة من الباحثين العـرب والغربيين بينهم :

أ.ف.ل.بيستون(٤) A. F. L. Beeston استاذ كرسي الادب العربي في جامعة اكسفورد كلية الدراسات الشرقية ، ادونيس ، وكمال ابو ديب .

«تهدف المتارات الجديدة في النهاية الى تحقيـق تغييرات اساسية في صورة الشعر العربي الكلاسي السائدة في الوقت الحاضر ، وذلك باختيار قصائد تكشف عن رؤى الحقيقة والزمن والطبيعة والحب والانسان وعاله ، والتي كان الشعر العربي مهتما بها بتركيز .

ان الحاجة لمختارات كهذه امر معترف به علـى مستوى واسع . وكذلك فان النصوص المزدوجة التي ستضمها هذه المختارات ستكون ذات اهمية خاصـة بالنسبة للدارسين ، وستساعدهم على تجاوز الصعوبات اللغوية التي يواجهونها عندما يدخلون الى رحاب الشعر العربي لاول مرة » .

* * *

وثمة اعمال اخرى هي قيد الاعداد تتضمن ترجمات ودراسات لـ : سعدالله ونوس ، ادوارد سـعيد وحليم بركات واخرين .

* * *

«كتب العالم الاجتماعي الامريكي روبرت ميرتون

منذ عدة سنين مقاله تحت عنوان «المنتمون واللامنتمون» او «الداخليون والخارجيون» (Insiders and Outsiders) يتعلق موضوعها الاساسي الموحي بمعضلة لها تأثير على ميادين دراسية معينة كالدراسات السوداء ، او دراسات المراة ، ان دراسات كهذه بحاجة الى عنصر داخلي او منتم (انسان اسود ، امراة مثلا) يعتبر حجة نهائية في هــــذه الحقول . او ــ كما يسأل ــ هل ثمة قوة نافذة يمكـــن لخارجي او لا منتـــم ان يحملهـــا بســـبب من وضعـــــه كخارجي»(٥) .

ان الدراسات الانكليزية عن الادب العربي اشبه ما تكون بتلك المراة او الانسان الاسود بحاجة الى هذا العنصر الداخلي المنتمي ليشارك فيها . واذا كانت الدراسات الاستشراقية حتى يومنا هذا عملة بوجه واحد ، فما نأمله ان تكون السلسلة الجديدة عملة ولكن بوجهين ، وان يكون التفاعل بين مجهود المستعربين والدارسين العرب ـ صيدا جديدا يضاف الى قيمة هذه العملة في وقت كثر فيـــــه التضخم في معظم نتاج الجانبين الى ان غدت عملة النقد في تدهور مستمر . ليبقى النقد نقدا يستحق جهد القارىء الذي يبذله ، ويقدم له حصيلة غنية ويضعه في الصورة الحقيقية والدافئة للادب الذي يتناوله بالدرس .

عبد النبي اصطيف

...APPROACHES TO ARABIC LITERATURE...
Studies and Translation General Editor Kamal Abw Deeb

(1) Edward W. Said **Under Western eyes** Times literary Supplement December 10 1976 pp. 1559.

(٢) انظر على سبيل المثال . د . شكري فيصل الاستشراق المعاصر من الازمـة الـى تجاوزها معالم في طريق استشراق جديد المعرفـة السورية العدد ١٣٩ أيلول ١٩٧٣ .

(٣) سيقدم صاحب هذه السـطور مراجعة لهذه الدراسة فـور صدورها . والدراسة هي رسالة دكتوراه مقدمة الى جامعـة أكسـفورد .

(٤) من المعروف ان البروفسـور بيستون صاحب تجربة رائـدة في ترجمة الشعر العربي ، ظهرت في السنة الماضية في مجلة الادب العربي **Journal of Arabic Literature** يقول البروفسور بيستون في مقدمة «تجربته مع لبيد» : «ما من شخص يستطيع أن يقرأ الشعر العربي القديم بلغته الاصلية دون أن يتلقى أنطباعا قويا بفاعلية الطريقة التي تملا بها كلمة بعد كلمه، وتركيب بعد تركيب ، وبشـكل تدريجي ، الصـورة الكلية بتفصيل اثر تفصيل » . ثم يذكر ان الترجمات الانكليزيـة الحاضرة قد فقدت هذا اثر بسـبب الحاح أصحابهـا على المحافظة على البنية النحوية السطحية للنص الاصلي ، الامـر الذي اجبرهم على التضحية بالنظام الذي تم من خلاله تقديم الكلمات ـ المفاهيم الى انتباه السامع في اللغـة الاصـل ، بسبب من اختلافات التركيبية الموجودة بين اللغتين . ويقدم بعد ذلك ترجمته لمعلقة لبيد محاولا مـراعـاة مسـألة اغناء الكلمات والتراكيب لتفاصيل الصورة . ولمزيد من الاطلاع أنظر :
A. F .L. Beeston An Experement with Labid **Journal of Arabic Literature** Volume No VII 1976: pp. 1-6.

(٥) أنظـر :
E. W. Said **Under Western Eyas** T. L. S p. 1560

(*) ملاحظة : هذه المقالة هي الثالثة في سلسلة المقالات التي يجري اعدادها لتغطية حركة الدراسات العربية في بريطانيا ، وقد تم نشر المقالتين السابقتين في المعرفة السورية . وانظر : عبد النبي اصطيف :

١) « الشعر العربي الحديث والمؤثرات الاجنبية وقضايا اخرى حوار مع د. محمد مصطفى بدوي » . المعرفة آذار نيسان ١٩٧٨ الصفحات ٧٩ ـ ١٠٩ .

٢) « مجلة الادب العربي » المعرفة أيلول ١٩٧٨ الصفحات ١٤٤ ـ ١٤٩

وسيتم نشر بقية المقالات خلال هذا العام بأذن الله.



الموسيقار العبقري

ولد فروريك شوبان في ٢٢ شباط عام ١٨١٠ بضاحية زيلازوا ولا ، القريبة من وارشوا وتوفي في ١٧ تشرين الاول عام ١٨٤٩ في باريس عن عمر لم يبلغ الاربعين بعد أن أحيا آخر حفلة له في أنكلترا عام ١٨٤٨ وهو في أتعس لحظات معاناة مرض السل الذي كان ينحر رئتيه .

كان شوبان نموذجاً للطفل المعجزة اثناء النهضة الثقافية التي رافقت تأسيس الدوقية العظيمة في وارشو عام ١٨٠٧ ، واستمرت الى حين تأسيس المملكة البولونية تحت سيطرة روسيا القيصرية عام ١٨١٤ .

وكان والد شوبان فرنسياً بالولادة .. وكانت مهنته تدريس اللغة الفرنسية في القاعة الجديدة للمحاضرات ، والتي كانت تستعمل لاحياء الحفلات الموسيقية كذلك ، بينما التحق شوبان بمعهد الكونسر فاتوار الجديد للموسيقى ... وهناد اعتاد استاذه تسجيل ملاحظات مقتضبة عنه في سجله الخاص مثل « قابلية متميزه ، ذو عبقرية موسيقية الخ .. »

وفي هذه الفترة ظهر « البيانو » لاول مرة .. وقد ساعد شوبان في الشهرة وانتشار اسمه .. آلتان موسيقيتان تعتمدان على المفاتيح آنذاك .. اما اليوم فقد انقرضتا .

عرف عن شوبان لمساته الموسيقية الرقيقة للبيانو منذ البداية كما عرفت عنه مهارته الفائقة في العزف . أما مقطوعاته الموسيقية التي كان يرتجلها ــ وكانت موضة ذلك العصر ــ والمؤلفات الموسيقية فقد كان الجمهور يستقبلها بحماسة وتصفيق بالغين .

ان كتاب السيدة روث جوردان (٢٨٦ صفحة) الموسوم بـ « الموسيقار العبقري » يلقي الضوء الساطع على حياة شوبان الى حد كبير ، ويعطينا الصورة الحية عن الجانب البولوني فيها ، وتأثير الألحان البولونية الشعبية والفولكلورية على مؤلفاته الموسيقية .

في عام ١٨٣١ انتقل شوبان الى باريس ، والتقى هناك بالأديبة الروائية الشهيرة جورج صاند عام ١٨٣٦ ، وكان لصاند أعظم الاثر في مجرى حياته ، بالاضافة الى تنقلاته في عدد من البلدان الأوربية ومزاملته للعديد من مشاهير فنانيها وأدبائها أمثال « ليست » و « برليوز » و « ميربير » و « بيلليني » و « بلزاك » و « هايني » وغيرهم .

وعندما كتبت السيدة جوردان قصة حياة جورج صاند .. أسهمت في تفاصيل العلاقة التي كانت تربط بين شوبان وصاند ، منذ بداية غرامهما الملتهب ، عندما انطلقا معاً ذات شتاء الى جزيرة ما يوركا البدائية يومئذ .. (وكانت نكتة الموسم التي أثارها شوبان عندما ارسل الى « پلايل » في باريس ، يطلب فيها شحن بيانو الى جزيرة العاشقين بمنتهى السرعة !!) .. وحتى نهاية ذلك الغرام العصوف الذي وصل الى حد تراشق التهم بصورة مؤلمة في الأعوام الأخيرة .

يحتوي كتاب جوردان على آقاصيص شوبان المشهورة .. مثل تعبير «شومان» الذي كان يطلقه عندما يظهر شوبان في حفلاته الموسيقية : ارفعوا أيها السادة المحترمون قبعاتكم .. تحيةً للعبقري !

كما كان الكتاب يعطي اهتماماً خاصاً بمؤلفات شوبان النادرة حين كان يفضل العزف في الاجتماعات الودية التي تعقد في صالات الاستقبال الخاصة .

وهناك فصل يستعرض زيارته التي قام بها الى بريطانيا عام ١٨٤٨ برفقة زوجته الاسكتلندية « جين

سترلنغ » التي فرضت عليه ايام مرضه . وكان من المعروف ان زواجها به كان فاشلاً .

ان من المهم هنا ان نشير الى ان تفسير جوردان لشخصية شوبان لم يكن مقنعاً ، فقد صورت حبه وحاجته للنساء بشكل مغاير للواقع وأسمته ضعفاً .

اما شغفه بالتنظيم وولعه بالترتيب والتنسيق ، فقد اطلقت عليه صفة « التـزمت » و « النحوسة » و « مشقة الارضاء » ولم تخضع هذه الظاهرة التي يعشقها شوبان الى حد الجنون المفرط الى الدراسة و لتحليل كما ينبغي .. والمعروف عنه ، انه كان يشدد مثلاً على حسن هندامه وملائمة ملابسه بصورة دقيقة تتعدى التفاصيل العادية .

وفي الكتاب الكثير من مقتطفات رسائل شوبان التي كان يبعث بها الى الكونتيسه دلفينا پوتاكا ، وقد ذكرت المؤلفة جوردان تلك المعلومات ، الحرية بان تثير الجدل والمناقشة ، دون ان تبدي من جانبها أي تعليق او اثارة ، لكنها تبعتها باشارة عابرة ومختصرة لا تنفع في مجال تبيان التفاصيل التي تثبت صحة المعلومات الواردة أو تنفيها .

ان قضية الرسائل التي طرحت في الكتاب بهذا الشكل التجريدي نمطاً من الوسائل الخـام التي طالما يتبعها الرجل للاتصال بالمرأة ، خاصة وهي تظهر بأعنف صورها .

فاذا كانت هذه الرسائل حقيقية راهنة بالفعل ، فانها ترينا الجانب المغاير من شخصية شوبان ، ولابد انها جديرة بالمناقشة عن جدارة واهتمام .

ولا ريب .. أن نشر مقتطفات من تلك الرسائل بالصورة التي تمت ودونما تعليق .. تجعل القاري محقاً في شكه بصحة تلك المعلومات ومن ثم الاستسلام الى الفكرة الحزينة التي تحتل تفكيره الذهني ، وهـي ان الكتاب قد لا يلقى رواجاً فعلياً ، مالم يتضمن اسراراً مهمة من الأثارات الجنسية التي كانت حيـاة شوبان العبقري تكتنفها .

ترجمة : علي الحلي

الملتقى الشعري الاول للشعراء الشباب

للفترة من ٢٢ ولغاية ٢٤ تشرين الثاني ١٩٧٨ نظمت مجلة الطليعة الادبية ، ـ المتخصصة بأدب الشباب ـ وبرعاية السيد مدير عا مدائرة الشؤون الثقافية ، وتحت شعار : « ليكن شعر الشباب صوت الحاضر وصـورة المستقبل » نظمت الملتقى الشعري الأول للشـعراء الشباب ، اشتمل على قراءات شعرية لعدد من الشعراء الشباب ودراسات نقدية لشعر الشباب عامة ، والشعر المقروء خاصة ، في الأمسية الأولى ـ الأربعاء ١١/٢٢ قرا الشعراء الشباب : مرشد الزبيدي ، زاهر الجيزاني ، خزعل الماجدي ، رعدعبد القادر ، صاحب الشاهر ، سلام كاظم ، غراي درع الطائي ، تلت ذلك دراسة نقدية لقصائدهم ، قدمها الدكتور علي عباس علوان .

وفي الأمسية الثانية ـ الخميس ١١/٢٣ ـ قـرا الشعراء الشباب : عبدالمطلب محمود ، امجـد محمـد سعيد ، هاشم شفيق ، ساجدة حميد ، فاروق يوسف ، خليل الاسدي ، هادي ياسين علي ، كمال سبتي ، تلت ذلك دراسة نقدية قدمها الشاعر خالد علي مصطفى .

وفي يوم الجمعة ١١/٢٤ صباحا ، قدم الناقد طراد الكبيسي دراسة نقدية لقصائد الأمسيتين ، اعقب ذلـك مناقشات من قبل الشعراء انفسهم وجمهور الحاضرين لدراستي خالد علي مصطفى وطراد الكبيسي ، اما مساء اليوم نفسه فقد قدم الناقد فاضل ثامر دراسة نقديـة اخرى لشعر الشباب ، اعقب ذلك مناقشات لدراستي الناقدين : د . علي عباس علوان ، وفاضل ثامر من قبل الجمهور والشعراء انفسهم ، تلى ذلك البيان الختامـي الصادر عن الملتقى ، والذي اكد على ما يأتي :

١ ـ ضرورة تكرار هذه التجربة لاستمرار الافادة من النتائج المترتبة على عقدها ، بما يخدم حركة الشعر .

٢ ـ اثارت القصائد التي القيت اهتمام النقـاد والمشاركين ، بما تضمنته من تجارب دالة على همومهم وطموحهم الفني والاجتماعي .

٣ ـ جاء الملتقى بداية رصينة ، لتقديم دراسات جادة حولشعر الشباببما كشفت، هي والمناقشاتالتي جرت فيه ـ عن نقاط مجدية اوضحت كثيرا من المشكلات التي كانت غامضة ومشوشة . وزاد في ثراء المناقشات ان الشعراء الشباب انفسهم قد ساهموا في بيان وجهات نظرهم بصورة صادقة .

٤ ـ اوضح الملتقى ان الشعراء حرصوا على كونهم جزءا من حركة الشعر العربي الحديث واسـتمرارا لصيرورته .

٥ ـ اوضحت القصائد طموح شعرائها الـى

استيعاب المرحلة والتعبير عن الهموم المعاصرة بشكل فني يترفع عن الصيغ المباشرة والتقريرية .

كما اوضحت سعيهم الى تطوير تجاربهم وادواتهم بما يضمن لهم الوصول الى القصيدة العربية المتقدمة .

٦ - كشف الملتقى اهمية الدور الذي تؤديه مجلة - الطليعة الادبية - في كشف المواهب ، ودعمها وتوفير مستلزمات تطورها .

كما دعا الملتقى الى :-

١ - اهتمام الشعراء الشباب بما يضمن وصولهم الى صورة ادق عن علاقتهم بالواقع واستلهام روح التغييرات الثورية فيه .

٢ - العودة المباشرة الى الينابيع الاصيلة في التراث العربي والحذر من الوقوع في اسر النظرات التي لا تقيم توازنا بين الموروث والمعاصرة .

٣ - ان يسعى الشاعر الشاب لان يكون له صوته الخاص وتفرده الفني .

٤ - ان يهتم النقاد بمتابعة التجارب الجديدة في الشعر ودراستها .

ومن خلال الملتقى اتضح ان الشعراء الشباب يطمحون الى :-

١ - تهيئة الظروف المناسبة التي توسع من افاقهم وتغنى تجاربهم .

٢ - تمتين علاقتهم بالشعراء في الوطن العربي ، لا سيما في القطر السوري الشقيق كمرحلة اولى ، استلهاما لروح ميثاق العمل القومي المشترك المعقود بين القطرين الشقيقين العراق وسورية .

ما الذي كشفه الملتقى من وجهة نظرنا ؟

١ - أن الشعراء في القطر العراقي هم جزء من حركة الشعراء الشباب في الوطن العربي ، همومهم تتقارب وطموحاتهم تتقارب لانها هي هموم وطموحات المواطن العربي في كل جزء من اجزاء هذا الوطن ، مع الفارق في الظروف المتاحة والامكانيات المادية والمعنوية المتيسرة .

٢ - ان مصطلح شعر الشباب . مايزال محفوفا بالغموض وعدم الدقة . فما المقصود بالشباب هؤلاء ؟ لقد اطلق عليهم في بداياتهم ، مصطلح جيل ما بعد الستينات . ولكن هذا المصطلح هو الآخر غير دقيق ، كما أن السن غير كاف ، ولا الهموم والتوجهات لان همومهم وتوجهاتهم تكاد هي نفسها لدى الجيل الذي سمي بالستينات ، وبعض الرواد ، ويهمنا هنا ان نقول - رغم كل شيء - وامام المواطن العربي ، أن المقصود بجيل الشعراء الشباب ، هم الذين بدأو الكتابة في ظل ثورة ١٧ تموز ١٩٦٨ القومية والاشتراكية ، وما يسرته لهم من ظروف التثقيف والنشر ، بشكل لم يحظ به اي جيل شعري سابق .

٣ - وقد لوحظ ان هذه الظروف التي يحلم بها كل اديب شاب ، او غير شاب ، في الوقت الذي كانت عونا للبعض ، وفرصة لتثقيف نفسه وتطويرها ، كانت موضع استسهال من قبل البعض الآخر ، فلذلك لم يحسنوا الاستفادة من هذه الفرص المتاحة فبقي بعضهم يرواح في مكانه ، بينما انسحب البعض الآخر واختفى لهذا السبب أو ذاك . ونعتقد انه ذلك طبيعي فقد شهدت كل الفترات الادبية « تصفيات » بأعتبار الامكانيات والقدرات الذاتية لكل فرد .

٤ - كما لوحظ ان شعر الشباب ، واستنادا الى القصائد التي قرئت ، ما يزال بحاجة كبيرة الى التطوير والتشذيب ، والعمق ، انه شعر في اول الشوط . والشعراء الشباب مطالبون بأن يأخذوا أنفسهم مأخذا صعبا ليتمكنوا من ان يطوروا انفسهم وسيطرتهم على الايقاع والوزن ايضا ، وقدراتهم في الشكيل والتعبير .

٥ - كما هم بحاجة الى استغوار تجاربهم ، وخوض الحياة بعمق ، والتفاعل الحيوي مع الموروث العربي القريب منه والبعيد ، والتراث الانساني ، ذلك ان الملاحظ في القصائد التي القيت لم يكشف كثير منها ، عن تجارب حقيقية ، وتفاعل قوي مع الواقع المعاشي . ولاشك انه « الشكل » أثر كثيرا على تلقي القارىء ، وغموض التجربة أو استغلاقها في بعض الأحيان .

وعلى اية حال فأن الملتقى حسب التصور الذي كان مخططا له ، ناجحا . واكثر من ناجح . فقد كانت روح الجدية والاحساس بالمسؤولية عاليا سواء بالنسبة للمسهمين فيه من شعراء ونقاد ، او بالنسبة لجمهور المشاركين في الحضور والمناقشات ، وكذلك على مستوى التنظيم والأعداد .

على ان هذا لا ينفي ان نقول - ان الملتقى هذا - او غيره مستقبلا ، لوجاء بصيغة أخرى لكان اكثر نفعا وجدوى بالنسبة للشعراء الشباب وللحركة الشعرية في القطر . وهي صيغة تقرب من صيغة الملتقى الاول للقصة ، يعني أن تكون هناك دراستان مثلا عن شعر الشباب عموما ثم امسيتان شعريتان تعقبهما دراسة نقدية او اكثر ، للأمسيتين ، وهكذا يمكن ان يحقق الملتقى تصورا كاملا لشعر الشباب في السنوات العشر الأخيرة . ذلك ان القصائد التي القيت لا تمثل كل شعر الشباب من جهة ، كما انها لا تمثل افضل النماذج الشعرية التي كتبوها او كتبها كل واحد منهم - خلال الفترة المذكورة .

النثر الاذربيجاني المعاصر
« شخصيات وصراعات »

لقد قطع النثر الاذربيجاني مراحل طويلة ومستمرة من التطور. فهو يمتاز بترجمته الفعلية لواقع الحياة وشعبيته الخالصة ومبادئه الجمالية الثورية :

ومن المآثر المهمة للنثر الاذربيجاني في العصر السوفياتي ظهور الرواية الواقعية ـ الرواية الملحمية التي اتخذ ـ عبر تطورهـا ـ العديد من الصيغ والاساليب المختلفة .

والرواية الاذربيجانية ـ رغم بنائها على اساس التقاليد الانسانية والواقعية في الادب الاذربيجاني والروسي والادب العالمي الاصيل . وكذلك في أحسن مآثر الادب الروسي السوفياتي ـ فقد وفقت في خلق تقاليدها الادبية الخاصة بها والتي تتطور وتزدهر في الوقت الحاضر .

لقد اثارت الرواية الاذربيجانية المعاصرة مشاكل جديدة وادخلت وكذلك في احسن مآثر الادب الروسي السوفياتي ـ فقد وفقت في خلق مواضيع وافكارا فنية جديدة على الادب السوفياتي عامة . وفي الاعمال المخصصة لوصف واقع الحياة الحاضرة ، فالعصرية ليست مجرد خاصة فكرية ، وانما تصبح اخلاقية وجمالية ، بل وتعمل كمعيار يبين مكانة الكاتب وتقييمه لمظاهر الحياة.ان ميول المؤلف واحساسه الفاعل بالمسؤولية الوطنية لا يعكسها الحماس الذي به يؤكد الحقيقة الاشتراكية فحسب ، وانما الحماس الذي به ينقد الجوانب السلبية في حياتنا ايضا .

ان المواضيع الاساسية التي شغلت عقول الادباء الشباب وكتاباتهم في السنوات الاخيرة تتبلور في التهجم الفعال على عقلية البورجوازية الصغيرة ، ادانة السرعة وموقف المستهلك من الحياة ، ورفض قبول اللاروحانية والانانية وقسوة الفؤاد . نذكر مثلا مقصود ابراجيمبيكوف (Maksur Ibragimbeko) الذي الف العديد من الروايات والقصص ، والذي ربح الجائزة الادبية للجمهورية الاذربيجانية ، في رواية بعنوان « الشجار » يصور رجلا ـ جليل معلم ـ يصبح رغم طفولته القاسية ، انسانا محترقا ذا مكانة مرموقة في المجتمع ، ينظر الى الحياة بمنظار البورجوازية الصغيرة ويسلك مسلكها . ولم يفلح في انقاذه من الكارثة الوشيكة فناء داره الذي كان قد حوله الى حقول مزدهرة يربي فيها الديكة الرومية والدجاج الحبشي وخلايا النحل ... ولا حتى رخاؤه الاقتصادي العام . ومع ان جميع افراد عائلته كانوا متمتعين بصحة جيدة ووصلوا الى شيخوخة صحيحة دون ان يصاب احدهم بداء خطير ، فانه يموت عن موض خطير ، مسموما بوجهة نظر البورجوازية الصغيرة .

وليست الاهمية في ذلك بالذات .... فتسم جليل معلم كان بسبب لسعة نحلة ، حيث انه ـ رغم معاملته النحل « باحترام بالغ » الا انها تهتاج وتهاجم سيدها خشرما . لكن فحوى الرواية الشاعري يكمن في المعنى الرمزي العميق لما يجري من احداث .

فبهذه الواقعية يصور المؤلف منطق الحياة وجدلها بلغة رائعة نابضة بالحيوية والفاعلية .

أما في رواية اكرم ايليسلي (Akram Ailisli) « في الغابات الدائنة على نهر القورا » ورواية صابر احميدوف (Sabir Akhmedov) اقدام التل » ، فان الصراع يتجلى على نحو مختلف . فاننا حين نرى جليل معلم وقد عزل نفسه عن الحياة عمدا حتى بات ادراك منطقها امرا مستحيلا عليه ، نرى في الوقت ذاته شخصيات هاتين الروايتين منغمرين في معمعات الحياة ومستفيدين من اثرها النافع .

ان اكرم ايليسلي مؤلف الروايات المشهورة « حكايات العمة مدينة » و « حكاية شجرة الرمان » و « اناس واشجار » والعديد من القصص القصيرة عن الحياة القروية ، يتناول وللمرة الاولى ، في روايته الجديدة « في الغابات الدافئة على نهر القورا » أمرا اجتماعيا هاما وهو الدور الكبير الذي يلعبه المحيط الاجتماعي في تكوين الشخصية وفي تطوير الفرد كمواطن .

والمشكلة التي يعرضها ايليسلي في روايته عن طريق الفرد وعلاقته بالمجتمع لغاية في الاهمية ، حيث يقدم لها العديد من الحلول الممكنة . كما وتحتل المشكلة ذاتها مقدمة رواية صابر احميدوف « آثار اقدام على التل » والتي كان بطلها « لاكن » مزعجا « ازعاجا فظيعا لاهل مدينة صغيرة » .

« لم يكن مدير سوق المدينة الوحيد في خوفه من لاكن ، وانما كان يشاركه في ذلك الكثير عن الناس ... وحتى الشباب الدين ينشدون العزلة في الزوايا الخفية لمتنزه المدينة ، كانوا يخشون اللقاء به ... فعندما يتقدم نحوك ، تحس وكأنك ستفقد بضعة من اضلاعك بمجرد ان تبدر منه حركة واحدة فقط . وابان تربعه على عرش القوه، والحيوية ، فانه يستدعى الى الخدمة العسكرية . » اخذ فيها دورة تدريبية على قيادة السيارات ، واصبح سائق شاحنة بعد حصوله على الاجازة . ورجع الى المدينة الصغيرة حاملا بطاقة صغيرة مطلية بالالومنيوم وهو يشعر بانه قد ولد من جديد .

« وبلغ من دماثة الاخلاق وحسن السلوك والهدوء والجدارة بالاحترام والاهتمام مبلغا جعله يبدو وكأنه شخص آخر قد استعيض به عن لاكن في حين الاحتفاظ بلاكن الحقيقي في الجيش . »

ولم يؤمن احد من سكان المدينة بلاكن الجديد ، لا بل ذهبوا الى انه كان « يكبح نفسه عمدا » رغبة في «ان يعلو في نظر الناس آنذاك..» وهكذا فقد ظهر جو متبادل من الارتياب والغرابة ... وبعدهـا

عين لاكن سائقا في المطافيء . فكان ذلك حكما على لاكن ـ المتدفق قوة وحيوية ـ بالخمول واللاحيوية ، مما ادى به الى اساءة استعمال نشاطه . فالثقة بالانسان ـ الثقة بتحريره لقواه الخلاقة وامكانياته الروحية .... هذا هو الفحوى العاطفي للرواية .

ان نقد الاوجه السلبية للحياة والاعمال اللاخلاقية لبعض الافراد، والذي يقصد منه التأكيد على الانسانية الاشتراكية ، يحتل مركزا مهما في عدد من المآثر الادبية المنشورة في السنوات الاخيرة . فقصة اكرم ايليسلي « موسم الثوب النهري » توضح ذلك جيدا . وقد تؤدي هذا الغرض اداء اوفى رواية جنكيز كوزيانوف Chinghiz Guseinov) ماكومد ، مامد ، مامش » التي استطبت اهتمامات كثيرة . تدور الرواية حول صراع حاد مثير ما بين عمال حقل للنفط في البحر والاخوة باختياروف (Bakhtiarov) ، باعتبارهم يمثلون « اخلاقية المستهلك » .

يعرض المؤلف تضارب المثل الاخلاقية لمجتمعنا في الوقت الحاضر مع ايديولوجية البورجوازية الصغيرة . وفضلا عن ذلك ، فان القاريء يستوعب الفكرة الاساسية : ليس لان الاسلوب واحد وصريح ، أو لان وصف القوى المتناقضة واضح جلي ، بل عن طريق الدقة السيكولوجية ، ومن خلال المنطق الباطني للشخصيات .

وهناك نزعة مهمة للرواية الاذربيجانية المعاصرة الى تطوير مواضيع الطبقة العاملة ومعها الثورة العلمية والتقنية التي قد اصبحت مؤخرا محور التحليل الفني في العديد من المآثر الادبية .

ومن مقومات النثر المعاصر ظهور آثار ادبية فنية على افكار **تاريخية أو تاريخية تنخر بها تقاليد الادب الاذربيجاني . ونشرت في الستينات روايتان من هذا النوع هما « برقاني » لمرزا اراجيموف** (Mirzza Aragimov) **و « القورا البري » لاسماعيل شيخلي(** Ismail shikhy

ومن احسن مآثر النثر التاريخي في الستينات رواية « ينسيمي » لايساكوز يانوف (Isa Guseinov) **و « اذكرني » لعزيز جفرزيد** (Aziz Jafarzade) وبعض فصول رواية « بابيك » **لاينفر ماميدخايلي** Enver Mamedkhanly **.**

تتناول الروايتان الاوليتان حياة الكتاب الكلاسيكيين في الادب الاذربيجاني : نهى وعباس شخات ومرزا اليكبر صابر . وتكمن اهمية هذه الروايات في نجاح مؤلفيها باظهار شخصياتها متفاعلة تفاعلا حيا وفعالا مع احداث العصر الاجتماعية والسياسية والتاريخية .

كما وقد حقق النثر الاذربيجاني نجاحا في حقل الادب المحض الوثائقي . وتتضح ـ في هذا اللون من الكتابة خاصة ـ الصلة الوثيقة بين الادب واتجاهات تطور الحياة في الوقت الحاضر . واحسن الامثلة على ذلك قصة « الانطباعات اليوغوسلافية » و « اميركا » لكاسان سيدبيلي (Gasan Seidbeili) **و « صقور زانجيزور » لعلي فيليف** (Ail Veliev) **ورواية « اجداد وآباء واحفاد » لسليمان شيخلي .**

وكذلك فقد اصبحت الحرب الوطنية العظمى احدى المواضيع الاساسية والمثمرة في الادب السوفياتي ، حيث بوضح هذا الموضوع ـ بعمق وحيوية ـ القوة المنشطة للمجتمع السوفياتي : العائلة الاخوية للشعوب ، وقوة وحدة كل الشعوب التي اتحدت ضد عدوها المشترك الفاشستية .

ان ابناء اذربيجان البواسل كانوا بين الجنود السوفيات الذين حرروا شعوب اوروبا ، وبضمنهم شعب ايطاليا . لم يحارب ابناء وطننا على خط النار فحسب ، بل وفي مؤخرة جيش العدو ايضا ، في كتائب الانصار وفي قوات المقاومة المسلحة . لقد خلدت بطولة فحتى كوسينزيد (ميخائيلو (Mehkhti Guseinzade Mikhailo) **بطل الاتحاد السوفياتي ، الذي قدم حياته قربانا على مذبح النضال ضد العدو البغيض على سواحل الادرياتين .... خلدت بطولته في الاثار الادبية والفنية : نستشهد منها بمثالين احدهما رواية « على السواحل النائية » لامران كاسوموف** (Imran Kasumov) **وكاازن سيدبيلي** (Gasan Seidbeile) **، والمثال الاخر هو النصب البرونزي للبطل والذي يعلو مركز باكو (** (Bako) **.**

كما وتتجلى هذه الفكرة نفسها في روايتي امران كاسوموف « النسيج الفرنسي المطرز » و « الفسيفساء الايطالي » ، وكذلك في رواية كوسين ابازيد (Gusein Abbazade) **« ضيف من افار »**

حيث نتعرف على جافانشير سبخانزيد ، وهو بطل اذربيجاني آخر حارب لنصرة لواء الغاريبالدية في ايطاليا في موضع قريب من حيث ميخائيلو الاسطوري .

لم تكن حياة وبطولة جافانشيرو الموالي ـ كما كان يدعوه الايطاليون ـ بأقل اسطورية . فان القارىء يحس بعواطف والدي البطل عندما يلاقيان حفيدهما القادم من ايطاليا وقد اطلق عليه اسم جافانشيرو تكريما لوالده الذي استشهد في الحرب .

لو تتبعنا مسيرة النثر الاذربيجاني في العشرين سنة الماضية لاحظنا ملاحظة جلية الاتجاه الواضح نحو الاسلوب السيكولوجي البليغ الفعال ، ومن ممثلي هذا الاتجاه الموهوبين كتاب الجيل المتوسط كالكاتب انار (Anar) مؤلف رواية « الدائرة » والقصتين « يوبيل دانتي » و « اسم غريب » . وتمتاز هذه الاعمال ببراعة فكرتها وخلق شخصياتها السيكولوجي .

وتبرز موهبة ايلكين (Elchin) في مجموعته القصية الموسومة بـ « حب بالاداداش الاول » وكذلك في روايته « العربة الفضية » . اما النتاجات الادبية للكاتبين رستم ابراجيمبيكوف (Rustam Ibragimbikov) ويوسف سيمدوجلي (Yusif Samedogly) فانها تتسم بتبصرها في القلب البشري وشعورها المرهف باساليب الوقت الحاضر بوضوحها الذي ليس بعده من وضوح ، مقدمة ضمن اطار يزهو حيوية وفاعلية .

واخيرا فهناك ميزة اخرى للنثر الاذربيجاني المعاصر ، الا وهي تطور القصة القصيرة ووصولها حد الكمال . فهي ليست مليئة بالاحداث فحسب ، وانما تزداد نجاحا بعد آخر في احراز الوصف السيكولوجي، اضافة الى اكتمالها من حيث تركيب تعابيرها ولمساتها الفنية الاخيرة . ان القصة الاذربيجانية تتطور فنيا ، وهي خير معبر عن حياتنا العصرية المعقدة .

ترجمة ساهرة سعد الله قرةقوشي
عن مجلة الادب السوفياتي .

اصدارات جديدة

في غمرة طغيان الرواية في العالم الغربي ، على اختلاف أشكالها : الخيالية والعلمية والبوليسية ، وهو طغيان يبرره الوضع الاجتماعي للمجتمعات الرأسمالية ... تظهر من حين لاخر بعض المجاميع الشعرية لتعلن أن الشعر لم يمت بعد وان أصواتا جديدة مازالت تحاول الصمود امام هجمة التكنولوجيا وما أفرزته من تعقيدات .

ومن هذه المجاميع مجموعتان ظهرتا في فرنسا هذا الصيف لكل من جان جوبير وبول فانسانسيني . الاولى بعنوان « القصائد ١٩٥٥ ـ ١٩٧٥ » والثانية بعنوان « عن اللون الازرق والظل » .

جان جوبير

ولد جان جوبير عام ١٩٢٨ .

بعد دراسته الادب الانكليزي في جامعة السوربون قضى فترة طويلة متنقلا بين المانيا وانكلترا والولايات المتحدة . يدرس حاليا الادب الامريكي في جامعة مونبليي .

نشر اربع روايات هي على التوالي : « ثلوج تموز » (١٩٦٣) « الغابة البيضاء » (١٩٦٦) ، « الوحش الطيب » (١٩٧٢) ، « رجل الرمال » (١٩٧٥) . وهذه الاخيرة حصلت على جائزة رونودو . اما الاثنا عشر كراسا شعريا التي نشرها ، فقد جمعها هذا العام تحت عنوان « القصائد ١٩٥٥ ـ ١٩٧٥ » .

وفيما يلي مختارات من هذه المجموعة :

البيت

يوجد في بيوت الناس
أشياء صلبة وثقيلة
موضوعة هنا وهناك ، في الظل .
طيور جاءت من كل صوب
القى بها الليل في شبكه
شجرة واحدة ضخمة سوداء :
طيور من نحاس وقصدير
طيور من زجاج ورخام
وطين وخشب احمر وأشقر
هم أصدقاء الناس
والذين يتحركون في أيديهم
ويسهرون على لياليهم
ويعيدون النار .
على المصباح الا يخفي الوجوه
والنور الا يخفي الاجساد
والارض القدم التي تدوسها
والنار اليد التي تقربها
ولكن الارض والشمس والنار
لمن يدخن ويستريح جالسا
امام الموقد وسط الدخان
ككلاب متواضعة طيعة
قرب ظله الشاسع الذي يتنفس .

في قرى الناس
حيوانات وقورة بطيئة
تلحس الحنفيات في المساء
ثم تجر في الشوارع الضيقة
عطرها الجلدي والعرق
وعند الليل تحرك سلاسلها
في مستودعات الحصيد الخفية
في حين يكون الناس
يحلمون بالشمس عارية
تظلل مروج القمح

الحصان

لقد صهل طول الليل
في مسارب الغابة .
هذا الحصان ترى من تركه
على هذه الارض حيث لا شيء يولد من شيء ؟
بوهيميون ؟ سحرة ؟
جنون ؟ سارقو حجارة ؟
أم ترى أتى من حدود متوحشة
عن طريق الغابات ذات فجر انحل فيه الندى
طالما أنه غير مقيد
واننا لا نرى لا سرجا ولا
نظر الي : جفن مرتعش ذو عروق زرقاء
تحت رموشه التي تشبه رموش امرأة .
تكبر عينه ، تتكوكب .
خيل الي ان النهار يهبط على سواحل الصنوبر .
يا حصان الليل ، يا من يبحث عن فارسه
لم أنتظرك أبدا . الارض
سبق لها وأن انتفخت . وأشجار اللوز
قد ازهرت وأسقطت زهورها في النور
ولكن ما هذا النداء في فجر مسارب الغابات
ها انذا ملتصق بجلبابك . سنمضي
تاركين الحدائق مغلقة ـ نحو الصحراء
حيث نحترق ، في البعيد ، هذه العين الفريدة المستديرة .

عندما تتحطم الحجارة

عندما تتحطم الحجارة
عندما يتصدع غصن
عندما يمزق زنبور
قلب ثمرة متعفنة
عندما ينفلق تصدع
في جدران مستودع الرياح
عندما ينزف جرح
على شفتي طفل
فذلك هو موتنا الذي ينبثق

من صدع مرتاب
في الوقت الذي يرعد فيه
زورق الضياء الكبير في عز الظهيرة

بول فانسانسيني

* ولد بول فانسانسيني عام ١٩٣٠ .
* عمل أستاذ اللغتين الفرنسية والايطالية مدة اربع سنوات خارج فرنسا .
* كما اشتغل بالتدريس في المعاهد والمدارس الفرنسية .
* وبعد تأسيسه لمجلة « الشعر - المشهد » ، عمل ومنذ خمس سنوات على ادخال الشعر الى المدارس .
* نشر حوالي عشرة مجاميع شعرية ومسرحيتين .
والمختارات التي تقدمها هنا مأخوذة من «عن اللون الازرق والظل».
وهي مجموعة كتبت خصيصا من أجل الاطفال .

الفراشات

الفراشات
تعرف كل الازهار
وهي تحمل بريدها
دون ان تخطىء
ليس لانها لا ترى جيدا
ولكن لان لها حاسة شم جيدة

موسم الحصاد

في حقل من حقول القمح
تتقدم غدائر شعر تشبهه .
التي تحمل هذه الغدائر
لا ترى غير الطيور
التي تفر كلما اقتربت منها
اما انا
فلا أرى غيرها .

أسماك

سوداء وبيضاء
تسبح الاسماك
لتواسي
البواخر المغامرة
التي غرقت
في جبال البحر

المنية الهري

كان هريا قديما متعبا جدا
ولكنه ما زال مزهوا
وكان يقاوم بفضل ما جمع من غبار .
بريد الساحة
ولكنه لن يرى البحر
ابدا لن يرى البحر
الهري القديم
ذهب يبحث عن ربانه
وقال له يا رباني :
أريد الابحار الى بوردو ....
لن يرى البحر ابدا لن يرى البحر
الهري القديم

محمد خالدي

نموذج نسوي لقاصة المانية

القاصة هي آنا زيكرس **Anna Seghers** ، والنموذج النسوي مأخوذ عن قصتها « اكاتا شفايكرت »
والقاصة ونموذجها يكونان تشكيلا متجانسا «آنازيكرس» كاتبة قصص اشتراكية ، لها سمعة روائية عالمية . كان اسمها نتي رادفانية مع انهاولدت باسم رايلنك في ١٩٠٠/١١/١٩ في مدينة ماينتس ، وقد نشأت في محيط برجوازي ، ودرست في مدينة كولن وهايدلبرك : التاريخ ، وتاريخ الفن ، وما يتعلق بالصين من لغة وادب وثقافة وتاريخ ، وحصلت على دكتوراه في الفلسفة ، ثم انتمت الى الحركة العمالية ، وقامت بعدة سفرات في اقطار اوربية مختلفة ، وبسبب من نضالها المستمر ضد الفاشية اوقفت ، فاستطاعت الهرب من وجه السلطات النازية الى فرنسا حيث اشتغلت في باريس محررة في الصحف المضادة للفاشية ، وكانت ناشرة للصحيفة الادبية المطبوعة في براغ تحت اسم « وريقات المانية جديدة » .

لقد اشتركت « انازيكرس » في مجموعة من المؤتمرات ، ففي سنة ١٩٣٥ ساهمت في مؤتمر الكتاب العالمي الاول للدفاع عن الثقافة في باريس ، وفي مؤتمر الكتاب الثاني سنة ١٩٣٧ ومؤتمر الكتاب الثالث باريس ايضا سنة ١٩٣٨ . في سنة ١٩٤٠ هربت قبل نزول الجيش الالماني الى الاراضي الفرنسية عبر مرسيليا الى موسكو .

وهنالك اشتركت في اصدار مجلة «المانيا الحرة» . عادت « انازيكرس » الى بلدها المانيا سنة ١٩٤٧ ، وشاركت في التجديد الديمقراطي الاشتراكي للثقافة الالمانية ، وكانت عضوة مؤسسة لاكاديمية الفنون ، وفي سنة ١٩٥٩ منحت لقب دكتوراه فخرية من جامعة يينا .

تنتمي « انازيكرس » الى اشهر كتاب العصر الحاضر الالمان ، فقد تتلمذت على يد اكبر الواقعيين من الفرنسيين والروس في القرن التاسع عشر . وقد سيطر على جو قصصها عموما الانتماء الى الاشتراكية - موضوع العصر الملح ... أن فن « انازيكرس » القصصي لم يدر على هامش ظاهرة اجتماعية ، فهي تتمسك في قصصها بالموقف الحاسم المأخوذ من الماضي ، وقصتها اكاتاشفايكرت والتي نحن بصددها تنتهي بخاتمة مؤلمة حقا ، توردها الكاتبة على شكل سرد مباشر « في ربيع عام ١٩٤١ نمت في لكنة في احدى جزر الهند الغربية الواقعة في المحيط الاطلسي مع كثير من النسوة الاسبانيات ، اللواتي كن يغنين معظم الوقت ، لكنهن منفعلات

بالحزن والفرح ، بالطمأنينة والمجهول ..... وقد جلست بينهن سيدة صغيرة نحيفة بشعرها ووجهها الرماديين . كانت تبدو مختلفة عن النسوة الاسبانيات . لقد كانت صامتة دائما . وفي مرة عندما خاطت زرا لطفل نادته بلهجتها الالمانية : اهدأ سألتها : من ايـن تنحدرين ! اجابت من ارض الرايـن من مدينة الكسهايم » .

جلسنا طويلا ذلك المساء سوية ، غير اني رحلت بعد قليل ، ولا ادري اذا كانت تعيش الان . والى هنا يقف ما اعرفه عنها .

وشخصية اكاثا هذه تمتص سلوكها من مواقف الناس السلبية من سياسة بلدها عموما وتتخذ موقف لامبالاة حتى تنتهي الى مصير ضائع ممزق .

نشـت اكاثا Acathe في ظل امها السيدة هيلينا دنهوفر H. Denhofer صغيرة ثم تلميذة تدرس وتعزق حديقة البيت الصغيرة الملحقة بدكان بقالة ورثته الام عن زوجها في مدينة الكسهايم Algesheim التي لم تبعد من الراين كثيرا .

كانت اكاثا الابنة تساعد امها المجهدة في الدكان عندما تجد فسحة في وقتها تسمح لتقديم العون اللازم .

ولم يمض طويل وقت فقد ماتت الام السيدة دنهوفر بسبب نزلة برد شديدة ، فتركت لاكاثا دكان بقالة ، ادارته الفتاة بمهارة فائقة ، وحفنة كبيرة من الزبائن ، ومسؤولية ثقيلة لاعهد للفتاة الشابة بها ، وقد ورثت الابنة اضافة الى هذا كله النحول والهزال والشبه من امها . وكان الزبائن يخلطون بين صورة الام المتوفاة والابنة الشابة فيدعونها بالسيدة دنهوفر . وصادف ان كان بين زبائنها رجل اسمه فرانز شفايكرت ، كان يحسن كسب ثقة الاخرين ، فقد كان سائق قاطرة قبل الان ، وهو صديق جيد للاخرين حاضر النكتة ، غير انه يحس بالوحدة تفترسه ، فكان يظهر لاكاثا قبل ان تغلق دكانها ، وهو يعرج مستندا على عكازة ، فيحاورها قليلا ، ثم يتبضع بما يحتاجه ، ويتوارى ......

كانت هزائم البرجوازية متتالية : ثورة اكتوبر اشتراكية في روسيا ، فرار قيصر المانيا الى هولندا ، تأسيس جمهورية فايمار ، تحرك الفرنسيين ، ثم نضال الطبقة العاملة الالمانية في برلين وفي منطقة الرور .... كل هذه الحوادث اتاحت فرصة لاطالة تفكير الناس فيما يقع ، وفي ولادة اسئلة ملحة شتى . فالاضرابات في كل مكان حتى في الكسهايم ـ المدينة الصغيرة ـ ولهذا فان احدا لم يكترث في ان تتزوج اكاثا دنهوفر من فرانزشفايكرت

حارس البرج القروي، وتحمل اكاثا اسمه فتصبح السيدة شفايكرت .

ولم يعرف احد فيما لو ان الزوجين لم ينعما بسعادة ، او ان سعادتهما كانت وسطا ، او انهما عاشا سعيدين جدا .

ولم تمهل الايام فرانزشفايكرت فقد توفي بسبب جرحه الثقيل الذي تعهدته اكاثا دون جدوى ، فاضطرت لان تعود الى دكانها هذه المرة تديره بمثابرة اكبر ، لان مسؤوليتها قد تضاعفت ، فلم تعد بمفردها ، بل ترك لها زوجها جنينا ، وكانت تحس ازاء وضعها الجديد بارهاق وجاء الطفل ، فتزايدت همومها .....

لم تكن سياسة البلد تعني « اكاثا » بحال ، فانها لم تكن لهلتر في قليل او كثير كما كانت في المرات السابقة للقيصر فيلهلم او للرئيس ايبرت . كانت مسؤولية اكاثا مزدوجة : فمسؤوليتها كأم اوجبت عليها رعاية صغيرها ، ومسؤوليتها تجاه دكان البقالة ـ مصدر ارتزاقها ـ قد اوجب عليها ان تكون دبلوماسية مع زبائنها تجاريهم حتى في افكارهم ومناقشاتهم الى أبعد الحدود ولم يكن سهلا على السيدة شفايكرت ان تتبضع لحانوتها دوما ، وان تقوم بمهام كثيرة وثقيلة معا لم تألفها في حياتها الماضية ....

ان نموذج « اكاثا شفايكرت » عند القاصة الالمانية « انازيكرس انساني يطالعنا في كل مجتمعات العالم ليس بين النساء فحسب، بل بين الجنس الثاني ايضا . وحركة شخصية » اكاثا تشكل مسارا نقديا للنتائج التي تترتب على اللامبالاة وعدم الاكتراث من البرجوازية الصغيرة في أن تسير سياسة البلد الى الفاشية او الدمار ، مادامت مصالح هذه الفئة مكفولة ، وموقفهم موقف المتفرج الذي لا تعنيه قضية البلد ، ثم يتحمل بعد ذلك نتائج ما يحدث فيدفعه غاليا جدا .

لقد وضعت كاتبة هذه القصة »انازيكرس» النقيض للام ، وهو شخصية « ارنست ابن السيدة « اكاثا » كي توازن بين نظرتين لجيلين مختلفين . انه الشخصية الضد لافكار الام ، فهو لم يرتض وجود سلطة دكتاتورية تتجسد في هتلر الذي سيقود المانيا الى الهاوية في تصور الابن ، وعليه فان ارنست « الابن كان يبدي ملاحظات لاذعة من حين لاخر ، كانت هذه الملاحظات سببا جادا في امتعاض الام ونرفزتها ، وكانت تجد فيه نزقا صبيانيا لا مبرر له .

ان وجود جيلين في هذه القصة القصيرة من الناس يعني وجود وجهتي نظر مختلفتين تماما وجهة نظر تعبر عن تمسك جيل قديم بحذر ينبع من طبيعة تكوينه الطبقي وهي البرجوازية الصغيرة بتطلعاتها لمصالحها ، ووجهة نظر شابة تتأمل القضية بصورة اشمل ، وتعتبر القضية الوطنية قضية حياة الشعب باكمله او موته ، ولذلك فانها تتطلع في نضالها الى الهدف الواجب تحقيقه من اجل الشعب فحسب .

ان ارتكاز الكاتبة على وجهة النظر الثانية ، وتعاطفها مع افكار (ارنست) الابن توحي بانها تبنت مثل هذه الافكار الجريئة ضد دكتاتورية غاشمة ، ولتسجل من خلال هذا كله موقفا لها من كل ما يجري على الساحة الاوربية قبل وبعد الحرب العالمية الثانية التي جرت الويلات على المانيا وشعبها ، وبالتالي على العالم كله .

ان قصص انازيكرس « لم تكن مجرد سرد لتاريخ معاش ابدا ، وانما هي تجارب نضال شعب مريرة ، تطلعت اليه القاصة الالمانية من زاوية فنية جميلة ، وهي تستخلص العبر التي تكون تاريخ انسان بلدها المتحضر . أن نضج فن « انازيكرس » الملحمي ينعكس بصورة خاصة في قابلياتها الادبية : ففي لغة بسيطة ، وواضحة ترسم نماذجها المرنة ، ومن حالات مفردة من فترة معينة من حياة الناس تصور فنا ثابتا .

ان انتاج « انازيكرس » يمثل الانتقال المستمر للاعمال الكبيرة من الواقعية البرجوازية الانتقادية في الادب الالماني الى الواقعية الاشتراكية ، وموقفها الادبي في قصصها عموما ليس من اجل الوصف فحسب ، بل من اجل تغيير الوصف وتطويره لصالح الاشتراكية ، وعلى هذا فان مجموع اعمال « انازيكرس » توضح الكفاح التحرري التاريخي للطبقة العاملة وتكشف عن الرغائب الخيرة للانسان المتحضر من اجل بناء الحياة وازدهارها ....

د . مصطفى عبد الحميد

قراءة جديدة لـ « الرباعيات الاربع »

في قصائد اليوت ، لكون الصنعة الشعرية مزدوجة . فبعض القراء يميل تماما الى «الارض والخراب» «في حين يميل البعض الاخر الى «الرباعيات» .وهذا ممكن . انما ليس من اليسير ان يكون هناك شعور متكافيء ازاء القصيدتين . وربما يتوزع اهتمام القارىء تبعا لمزاجه وظرفه ـ بين القصيدتين .

قبل سنوات اثار تجميع السيدة فاليري لمخطوطات «الارض الخراب» اهتماما نقديا جديدا ينزع الى قراءة هذه القصيدة على نحو لا شخصي .وبالفعل ، انتهى الان الميل الى قراءة «الارض الخراب» بلغة شخصية وفي ضوء السيرة الذاتية لاليوت .

وكتاب ديم هيلين كاردنر الموسوم «الرباعيات الاربع» ربما قام بشيء مشابه حين ارسى اساسا لقراءة جديدة للرباعيات . ان هذا الكتاب هو من عمل باحثة ، وهو عمل متقن . فقد جاءت مقدمته وتقديم نصوص ومسودات القصائد مع النقود والتعليقات عليها بلغة فصيحة ذات دلالة . .

ورغم اننا اعتدنا اعتباران «الرباعيات الاربع» تتابع موحد ، بل حتى قصيدة واحدة ، فاا اليوت لم يكن ليزمع ان يجعلها قصيدة واحدة . فقصيدة «بيرنت نورتن» مثلا قد ظهرت الى الوجود عبر ابيات مستلة من مسرحية «جريمة قتل في الكاتدرائية» وبقيت سنوات عدة كقصيدة منفصلة في اخر مختارات قصائد اليوت للفترة الواقعة بين ١٩٠٩ـ١٩٣٥ .

ان اندلاع الحرب العالمية الثانية في ١٩٣٩ جعلت افكار اليوت تشيح عن الدراما لتعود الى الشعر الغنائي والتأملي الذي تتكلل بكتابة «ايست كوكر» في ١٩٤٠ . ظل اليوت لفترة يفكر في كتابة ثلاث شعرية واعقبت هذه الفترة كتابة قصيدة «دراي سلفجز» في ١٩٤١.ولى يتأسس البناء الرباعيالمعروف للقصائد قبل ظهور قصيدة «لتل غدنغ» الى النور في ١٩٤٢ .

لقد وجدت ديم هيلين نفسها ، اذ تتقصى مراحل التاليف والكتابة ، انها وسط اكوام من المخطوطات العديدة والمسودات والنسخ المطبوعة . ومعظمها محفوظة الان في مجموعةجون‌هيواردبجامعة كمبردج او في اوراق اليوت نفسها التي اودعها عند ماجدلين .

وليس ثمة الكثير من المخطوطات فيما يتعلق بقصيدة «بيرنت نورتن» ولكن ثمة مودعات كثيرة فيما يخص «الرباعيات» الثلاثة الاخرى : «لتل غدنغ» ، «ايست كوكر» «دراي سلفجز» . فهناك مخطوطات عديدة ومسودات مطبوعة لكل قصيدة من هذه القصائد في النسخ المطبوعة الاولى من New English Weakly وفي الطبعة المنفصلة الاولى التي ظهرت بشكل كراسات عن دار فيبر والسلسلة المختارة المتتابعة التي اصدرتها نفس الدار بعنوان «رباعيات اربع» في ١٩٤١ .

استخدمت ديم هيلين طبعة ١٩٤٤ ولكنها عقدت مقارنة مع «القصائد المختارة» لسنة ١٩٦٣ والطبعة الشعبية الصادرة في١٩٧٤.

ان دارسي السيرة الذاتية لاليوت سيجدون مادة غنية في كتاب هيلين هذا لكن القارىء العادي يبقى بحاجة الى تأكيد ديم هيلين في توطئتها من ان «دراسة العملية الابداعية مهما تكن ممتعة فانها تفيدنا على نحو اكثر مما يفيدنا به الموضوع المكتوب» .

دام عمل هيلين في «الرباعيات» مدة اربع سنوات مما جعلها اكثر فهما لها واستطاعت ان تتوفر على ملاحظات يفيد منها المحرر المقبل لرباعيات اليوت . ووقفت هيلين على المواضيع التي وقع فيها خطأ في النصوص المتوفرة وهذا ماسيكون مفيدا لقراء اليوت . على سبيل المثال هناك الابيات المشهورة في «ايست كوكر» :

في بدايتي نهايتي . يتساقط النون الان
عبر الحقل المكشوف ، تاركا الزقاق العميق
المسيج بالاغصان ، مظلما عند العصر ،

حيث تستند الى حافة ريثما تمر عربة ،
ويصر الزقاق العميق على اتجاه
القرية ، المنومة في
الحر الكهربائي .

لكنا نقرا في المسودات كلها في وحتى في مسودة New English Weakly «الحقول المكشوفة» بدلا من «الحقل المكشوف» .

وترى ديم هيلين ان الجميع قد سقط عرضا في طبعة المجلة ولم يلحظ احد الخطأ ويصححه . ان قراءة ماهو مطبوع تبدو فقيرة الى حس الايحاء الشعري لتساقط النور على الريف الذي تنقلــه صيغة الجمع «حقول» . وفيما بعد نقرأ في «ايست كوكر» :
وشوشة الجداول الجارية ، وبرق الشتاء .

الصعتر الخفي والتوت البري ،
الضحك في الجنينة ، والنشوة المنعكسة
غير الزائلة بل المتطلبة والمشيرة الى الم
الموت والولادة .

كل المسودات والنصوص المطبوعة للرباعيات قبل ١٩٤٤ تحتوي على فارزة Comma بعد كلمة الشتاء . وكما تقول ديم هيلين في تعليقها ، ان هذه القراءة صحيحة ويجب الابقاء عليها .

وهناك مثال اخر في قصيدة «لتل غدنغ» . فان المقطع الاستهلالي ينتهي بهذه الابيات :
اين الصيف ، صيف الصفر
الذي لايمكن تصوره ؟
في حين ان اربعا من اصل خمس مخطوطات فضلا عن النص المطبوع في New English Weakly تقرا :
اين الصيف الذي لايمكن تصوره
صيف وراء الحس ، لايمكن تصوره
صيف الصفر ؟

ومرة اخرى ، هذا هو النص الافضل . ان كلمة «لايمكن ادراكه» ادت الى تأخير كلمة «الصفر» . ان البيت الوسطي محذوف من المسودة الاولى . تظن ديم هيلين ان الحذف ربما جاء بمحضى الصدفة. وفي الواقع ان جون هيوارد قد اشر بالقلم الرصاص على البيت الذي في المسودة حين شك ان يكون على هذه الصورة .

هناك الكثير من الدلائل في هذا الكتاب تبين كيف ان اخطاء سهلة قد تسربت الى النص وخصوصا في الطبعات اللاحقة . وهناك مثال في قصيدة «ايست كوكر» حيث وردت جملة «هنا او هناك لايهم» لتصبح عديمة المعنى حين وردت بشكل اخر «هنا وهناكلايهم» في طبعة ١٩٤٤ . اعترف اليوت بالخطأ حين نسبه اليه . لكن الخطأ لــم يصحح الا في عام ١٩٧٤ في الطبعة الشعبية لـ «القصائد المختارة».

وبالرجوع الى المسودات وعملية الكتابة سيجد القــارىء اكتشافات غير نهائية . فقصيدة «لتل غدنغ» اوقعت اليوت فيورطة اذ انها مليئة بالاخطاء في بدايتها . كتب اليوت الى جون هيوارد اثناء ما كان يشرع في كتابتها سنة ١٩٤١ :

«مبعث شكي حول القصيدة ناجم جزئيا عن واقع انها كتبت لتكمل السلسلة ولم تكتب لوحدها ومستقلة بذاتها . ربما هناك الكثير من الاخطاء في البداية وقد تبين ان هناك تناقضا . تلك هي الوطة»

لم تكن الورطة دقيقة تماما بالنسبة الى «لتل غدنغ» رغم انها موجودة من «ايست كوكر» ونازلا ، بعد ان استقر اليوت على كتابة تتابع مترابط من القصائد ذات البناء الواحد . وقد ذلل اليوت جزئيا اكثر الصعوبات ببراعته واستبصاراته النقدية الذاتية ، وجزئيا بالنصيحة التي اسداها جون هيوارد الذي قرأ المسودات وعلــق عليها . لم يكن هيوارد بمستوى باوند ، فتعليقاته كانت احيانــا متخلفة ، لكنه كان على العموم ذا فائدة لاليوت في صياغة القصيدة .

قرر اليوت الا ينهي الجزء الثالث من «لتل غدنغ» بترجمةالصلاة التقليدية :

روح المسيح ، تطهرهم ،
جسد المسيح ، يجعل من اجسادهم ارضا طيبة ،
الماء من جنب المسيح يغسلهم ،
النار من قلب المسيح ترمدهم .

هذه الاستبصاراتفي النشاطالابداعي لاليوت ، انماهياستبصارات مضيئة رغم انها لم تكن كثيرة في كتاب ديم هيلين . وهذهالاستبصارات لاتعدل راي القارىء عن «الرباعيات» ، لكن عليه ان يعقد مقارنة بين نص ١٩٤٤ وبين المسودات وما تبعها من تعليقات وهذه المقارنة تفرز تجربة قيمة وفريدة لقراءة القصائد المتتابعة بعناية وببطء وبصبر .

وقبل ثلاثين سنة تقريبا اشارت ديم هيلين في كتابها «فن تي . اس . اليوت» الى ان بناء كل رباعية هو «بالجوهر نفس بناء ـ الارض الخراب» . وفعلا ان «بيرنست نورتن» على وجه الخصوص قريبة من «الارض الخراب» . ويبدو ان اليوت حين طور «بيرنت نورتن» من الابيات المستلة من «جريمة قتل في الكاتدرائية» توجب عليه ان يستخدم بوعي «الارض والخراب»، كنموذج لها.رغم انمابقى من مخطوطات لسوء الحظ متناثرة ولم تقدم سند ودعم . لقد اعيد انتاج النموذج ثلاث مرات في سنوات ١٩٤٠ ـ ١٩٤٢ والى هذا الحد اثر «الارض الخراب» على تتابع القصائد وان اختلف الشعر بين الاثنين .

واخيرا . فان «الرباعيات الاربع» قصيدة صعبة وربما اكثر صعوبة مما يظن اليوت طالما انه يعتقد انها اسهل على الفهم مــن «الارض الخرب» ، بسبب نها تحتوي على تلميحات وعبارات في لغاتاجنبية وليس هناك تحولات مربكة في الزمان والمكان .لكنالارض الخراب» قصيدة درامية ، والاصوات فيها تعلو وتهبط بطريقةملغزة انما تضم اسماء وتنغيمات واضحة . اما الرباعيات ففيها اصوات عديدة ، انعكاسية وغنائيةوتتسم بالموعظة والارشاد والتسبيح . لكننا مع ذلك لانستطيع بسهولة ان نجعل كل قصيدة مستقلة ومنفصلة عن بعضها .

سامي محمد

برودوي في طريق الافول

برودوى في طريق الاقول

بمناسبة عرض مسرحية امريكية جديدة في لندن منذ وقت قريب ، يتحدث الناقد الدرامي جون لار عن صنوف الكفاح المرير ، الذي يخوضه الكتاب المسرحيون على الجانب الثاني من المحيط الاطلسي فيقول : تعرض في مسرح (الرويال كورت) حاليا مسرحية (صلاة من اجل ابنتي) للكاتب المسرحي توماس بيب . وبيب هذا هو من اكثر الكتاب الامريكيين جدة ، في حقل المسرح . وقد تعرفت جماهير لندن مؤخرا على كتاب جدد اخرين من اضراب ديفيد بيب وبريستون جونز وديفيد ماميت . انهم جميعا يتقاسمون ميزة واحدة ، فضلا عن النجاح : انهم كتاب جديدون ، في وطنهم ، مهما بلغت اعوام عملهم في مهنتهم تطاولا في العدد .. الامريكيون يتعاملون مع النقد المعدني ، يحبون ان يروه جديدا كل الجدة ، مسكوكا لتوه حتى يسهل صرفه . ان الطارق الجديد ، بما يعد من امور ستأتي في المستقبل ، بما يحيط به من هالة النجاح والتوفيق المتوقعين ، يركز على وهم الغنى والوفرة والرخاء ، ذلك الوهم الذي يجعل قلب كل امريكي ينبض بالحيوية والقوة والنشاط . غير ان التوقعات ، على المدى البعيد ، تظل توقعات معرضة للخطر بالقياس الى الكاتب المسرحي الامريكي . وهكذا ف (الجدة) ـ في امريكا ـ تصبح هي طريق الحياة الوحيدة ، لان المجتمع قلما يسمح لاي كان ، ولا سيما كتاب المسرح ، ان يمتد باحدهم العمر حد الشيخوخة مع احتفاظه بكرامته . (اي ان المجتمع الرأسمالي ، يستنزف المواهب ، بعد توظيفها في خدمة اغراضه واهدافه ، وبعد ان يستهلكها الى آخر قطرة حية ، ينبذها نبذ النواة) ان مدى حياة المرء في المسرح الامريكي لا يتجاوز الاثنتي عشرة سنة . ان افضل الكتاب ، من اضراب ارثركوبت ، تنسي وليامز ، ارثرملر وادور البي ، هم الوحيدون الذين استطاعوا البقاء على الزمن اطول مدة ، ولكن لم يحدث ذلك بدون الباهظ من الثمن ، دفعوه من انفسهم ومن عرقهم وتعبهم وجهادهم . ان معظم كتاب المسرح الواعدين ، نادرا ما يجدون الفرصة مهيئة لهم ليحققوا مواهبهم وينجزوا مطامحهم . فاذا لم يحطمهم النقاد تحطيما اخلاقيا ونفسيا ، اهلكهم النظام الاقتصادي ، المرعب ، بما فيه من قدرات مهلكة مميتة .

ان المسرح صناعة يدوية في مجتمع تكنلوجي ، لذلك فهو يكلف من الثمن ما يشل القدرات ويحطمها . منذ عقدين من الزمن والى الان تكاد برودوي تخلو من عمل امريكي جاد . ففي هذه الارض القاحلة ليس من نبتة تستطيع ان تمد جذورها ، الى اي عمق يذكر . قد ترقى بعض المسرحيات من (برودوي ـ خارج) لتصل الى برودوي ـ داخل . غير ان طعام برودوي ـ المدينة يظل هزيلا ضعيفا ، يمثل مأدبة فقير ، متسول . وهذا هو شأن المسرح هنا ، انه يعيد ويكرر المسرحيات القديمة ، والمسرحيات الموسيقية ، حيث الجمهور متخم ، وسيء التغذية في الوقت نفسه . حتى برودوي ـ خارج ، التي كانت منتعشة مزدهرة في منتصف الستينات اخذت تتقلص وتنكمش بسبب مرض يعرف بتصلب الشرايين الاقتصادي . ان المسرح فيها يدار من قبل شركة صغيرة جدا ، حيث يخاطر المستثمرون برؤوس اموالهم ، وبالامل في مردود مالتلك الاستثمارات . ومنذ عقد من الزمن ، ظلت الامور تسوء وتسوء الى حد بالغ الخطورة .

ففي اوج نشاط برودوي ـ خارج ما بين سنتي ١٩٦٨ و ١٩٦٩ ، حسب معطيات الاسهم ، خسر ٩١ر٩ بالمئة من المستثمرين اموالهم جميع تلك الاموال . وفي موسم السنة التالية ـ ١٩٧٠ ـ هبطت النسبة الى ٨٥ر٣ بالمئة نظرا للعروض الجنسية المثيرة ، التي استمرت لفترة قصيرة . ومنذ تلك الوقت ظل الوضع الاقتصادي ، فيما يخص الاستثمار ، على ماكان عليه تقريبا ، بينما هبط عدد العروض هبوطا شديدا وسريعا . ان فقر برودوي ـ خارج ، المدقع وجد له مثله الاعلى في السنة الماضية ، عندما منحت جائزة اوبي في (فلج فويس)

لمسرحية (لعنة الطبقات الجائعة) التي كتبها الكاتب الدرامي سام شبرد ، بصفتها افضل مسرحية امريكية في تلك السنة دون ان يطالها انتاج امريكي . (وليس في هذا الامر غرابة ، اذا ما نظرنا الى المجتمع الصناعي الامريكي ، من وجهة النظر الراسمالية ، المتمثلة في الربح والخسارة ، في العرض والطلب ، في تسطيح الفنون جميعا ، وتبسيط حتى القيم الروحية والفنية تبسيطا مخلا لتتلاءم مع عصر السرعة المسعورة) كانت برودوي – خارج قلعة من قلاع التجريب والتجديد وكل ما هو طليعي وطريف ، ولكنها سرعان ما انقلبت الى قلعة محافظة كنظيرتها برودوي الاصلية . ان رفع الضريبة جعل ملائكة برودوي – خارج يستثمرون ثروتهم في المسرح ، بمجموع فعالياته يوم كان الدولاب الاقتصادي ناشطا ، اما الان وفترة الركود تخنق الانفاس ، فان رفع الضريبة لا يعني شيئا يذكر . ان المسرح مازال عملا عرضيا واستعراضيا ، ولكنه عمل سيء ، غير مجز وغير مجد .

ومع ذلك تبقى الاسرار الباطنية التي تتجلى في حظوظ برودوي ومصائرها ، التي قد تشمل بعض الكتاب من اضراب مايكل بنيت ومايك نكولس وهال برنس فضلا عن مواجهة الامة التي تتمثل بالقول المأثور : **دع كل شيء يفعل فعله** ، تبقى كل هذه الامور مؤشرات الى الموقف العام من الفنون جميعا ، ولا سيما من المسرح الذي يراد له ان يتصور جوعا وسغبا بقطع الاعانة المالية عنه . ان المسرح الامريكي ، بدون الدعم الحكومي الثابت والمستمر، سيغور في سقوطه بين اتجاهين متطرفين يتمثلان في التجريب الاخرق والاحتراف المبتذل ، ان الكاتب المسرحي ليس له مستقبل مضمون في الحياة الامريكية . الا اذا كان كنيل سيمون ، ناجحا موفقا في المضمار الاقتصادي، بحيث يستطيع ان يمتلك مسرحا خاصا به ، او ان يكون محظوظا كبرستن جونز ولانفورد ولسن او ديفيد ماميت، بحيث تكون له صلة او علاقة من نوع ما بشركة من الشركات او بفرقة من الفرق . كما ان الكاتب المسرحي ليست له استمرارية او مواصلة في حرفته وفنه . فكل مسرحية تشكل بحد ذاتها معركة ، في كتابتها وانتاجها ، لذلك ، فغوردون ديفيدسن في لوس انجلس وجوباب في نيويورك يجهدان اشد الجهد من اجل ان يكتبا عملا جديدا . ولكن دور العرض المسرحي ، ، في الاقاليم ، لا تستطيع ان تقدم مسرحيات جديدة ، لسبب بسيط هو انها مجهولة بالقياس الى شباك التذاكر . ومن هنا فالجمهور هو صاحب الكلمة الفاصلة والحكم القطعي ، ومن ثم هذا يعني التمسك بالاتجاه الوحيد نحو الخزين (الربورتوار) الكلاسي باعتباره الخزين الوحيد ايضا .

ان الكاتب المسرحي مضطر الى قضاء الكثير من وقت كتابته في شق طريقه . اذ من الصعب الابتداء بعمل جديد مالم يلم بكل شيء عما سبق من عمل . اما الوقت بين اختيار مسرحية ما وتنفيذها على المنصة فقد يستغرق ثلاث سنين . ان السوق سرعان ما تطفى على باصرة الكاتب الدرامي فتضعفها ، وتجعله متحفظا وبطيئا جدا . ان العناية بالموهبة وتربيتها وتنشئتها ، تماثل تمام المماثلة تربية الطفل ، فعدم الاستقرار يعرقل النمو ويعوقه ويحول دون التقدم .

وهكذا ، فالنتيجة في امريكا واضحة للعيان : هبوط في الانتاج وضعف في المستوى والنوعية اما في بعض الدول الاوربيه فأن الاذاعة وشبكات التلفزيون ، قد كان لهما الدور الفعال في اكتشاف العديد من الكتاب الجيدين في تلك البلدان ان لم نقل افضلهم، وتقديم العون المادي للكتاب في فترات الانقطاع عن الكتابة لسبب ما . وكثيرا ما كان العمل التلفزيوني يرفد هؤلاء الكتاب بالمرونة وحرية الحركة والمجال الواسع تلك الامور التي كانت بدورها معينا للعمل المسرحي كما حدث ذلك لجواورتن وهارولد بنتر في الستينات . اما في السبعينات فان (اقوى من الشمس) لبولياكوف و (داعر متمرس) لتوم ستوبارد تمثلان افضل تمثيل قبلة الحياة الشرعية ، لانهما احسن ما كتباه وافضل ما قدماه اداء واخراجا بالقياس الى اية مسرحية من مسرحياتهما السابقة

اما الكاتب الدرامي الاميركي فلا يجد مساعدة ما من وسائل الاتصال هذه . انه غير ضامن لوجوده في ان يظل يكتب طيلة حياته . ان التلفزيون في الولايات المتحدة ارض يباب خراب ، فهو موجود ، بمختلف شبكاته ، من اجل بيع الجمهور للمعلنين . (وهنا تشغل مسألة البيع والشراء ، حتى اذا كان البشر هم البضاعة المقصودة من تلك العملية ، المقام الاول من اهتمام الممولين وسماسرة البورصة والاعلانات ، لانهم ، من خلال تلك العملية يتحكمون في السوق وفي الرقاب معا) ان سنين طوالا من الصراع في شروط وظروف اقتصادية قاسية تمر واذا بملاحظات متعجرفة تصدر من نقاد اقوياء النفوذ غير كفوئين تستطيع ان تسدل الستار على اي عرض مسرحي في مدى اسبوع من العمل ، مثل هذا العرض يمكن ان يستمر عدة اشهر ، في لندن مثلا ، على نحو معقول .

ان هذه الامور جميعا تحمل الكتاب الدراميين الامريكيين حملا على مغادرة الولايات المتحدة . والعديد منهم ينتهي بهم الحال الى اللجوء الى ساحل ماليبو ، حيث يستطيعون الانتظار في سعة وتحت ضوء الشمس لما يأتي به عملهم من جمهور بعد ان يكون ذلك العمل قد ناله التخفيف كل منال .

اما الاخرون من الكتاب من اضراب كوبت غيلبر وجون غوار فانهم يظلون في الشرق على مقربة من

عالم المسرح ، يستعينون بالتعليم على تطمين عاداتهم (الفنية) . ثم هناك اخرون كانوا ذوي قوة ناطقة واعدة بالنسبة الى المسرح قبل اقل من عشر سنين مضت فاذا بهم الان متلاشون . ان الكاتب المسرحي الامريكي يناضل لكي يعرض على امريكا شيئا يتخطى (كوجاك) او (رودا) . انه يصارع ضد تراجع المجتمع من روح الترابط الاجتماعي ، اذ من اهم خصائص المسرح هو الاحساس بالمناسبة والتجربة الجماعية . لكن نسبة تبلغ ٩٧ بالمئة من الامريكيين تملك جهاز تلفزيون في الوقت الراهن ، وهو يشاهد بمعدل سبع ساعات يوميا . ان التلفزيون ، اصبح في امريكا اليوم ، اكبر جهاز للتهدئة الترفيهية التي تجهز على الاحساس بالروح الطقسية .

وبالتالي على عادة التردد على المسرح ، الى حد عدم التشجيع على الخروج من البيت اطلاقا . ان الكاتب المسرحي معرض لخطر ان يصبح تحفة من التحف القديمة في الحياة الامريكية كأنه قطعة من قطع الكرستال . وهذا الخواء الثقافي ، في امريكا ، بارز للعيان ، يتحدث عنه احد ضحاياه وهو ف . سكوت فيتز جيرالد بقوله : (ليس ثمة فصول ثانية في الحياة الامريكية) اي ان مسرحية كل امريكي لا تتعدى الفصل الواحد ، انه يقول كلمته مرة واحدة ويذهب لحال سبيله ـ والغريب في امر هذا المجتمع الذي يسحق المواهب ويهدد الشخصية بالخمود والخمول ، انه يتبجح بالحرية الفردية على انها حجر الاساس في كيان هذا المجتمع والقوة الدافعة التي تحفزه على الحركة والحيوية والديمومة ، واذا نظرنا الى هذه الحرية من خلال الاعمال والمشاريع والخدمات (الحرة) أثبت لنا بما لا ريب فيه ، : ان تلك الحرية تعني في المدى القريب والبعيد حرية الاستغلال في ميداني الصناعة والزراعة وكل الفعاليات الانسانية التي يمكن ان تستدر الربح وفق قانون العرض والطلب ، القانون الغابي الذي يجد نفسه في كل ركود اقتصادي او ازمة عاجزا عن الحركة ، ضعيفا في مواجهة المنافسة بين شطري هذا القانون . وكما ينطبق هذا الامر على القوى الاقتصادية ـ الصناعية المحركة لاجمالي الانتاج ، فانه ينطبق على الفنون كافة ولا سيما فن المسرح الذي يصور تصويرا امينا مسارات الحياة الاجتماعية ومساربها ، خوافيها ودواخلها ، العناصر والتيارات المختلفة المنهزمة ، في خضم الحياة والتيارات والعناصر ، المواجهة لذلك الخضم ، بقواها الفعالة والحية والمتحفزة التي تقف موقف التحدي من قوى الردة الاجتماعية والتخلف الحضاري .

وهذا موقف مخطر بالقياس الى الفن المسرحي الواعد خاصة ، في المجتمع التكنولوجي الذي يريد من الفنان الخضوع لارادته ، بالانصياع اليه وتسليم نفسه للشيطان ، والتمسح باعتابه ، كي يصبح مهرجا من مهرجي ملوك المال واساطين الثروة . واذا عرفنا ان اثنين بالمئة من سكان الولايات المتحدة يملكون ستين بالمئة من اجمالي الثروة الوطنية لادركنا ماذا يعني المال بالقياس للفن وماذا ينبغي للفن ان يتخذ من مواقف . اذا كان مثل ذلك الفن اصيلا ، حقيقيا ، نابعا من واقع الحياة ، مصرا على التعبير عن هذا الواقع بأمانة وصدق واحساس اخلاقي سليم . وفي ذلك ما فيه من باهظ الثمن روحيا ونفسيا واخلاقيا . ومن هنا نجد هذه الشحة المرعبة في النتاج الجديد المتميز بالعطاء الجيد . وهذا الامر ملحوظ وظاهر في برودوي على نحو يدعو للتأمل في ماهية المجتمع الامريكي بأسره ، في التصادم الجلي بين الفن والمجتمع الرأسمالي المنخور ، الذي لايجد في الفن الاتسلية عابرة اشباعا لغرائز بهيمية كما هي الحال في الفن السينمي المأجور في هوليوود مثلا . ان هذه الظاهرة الاشكالية يمكن ان تفهم على الوجه الصحيح من خلال الدراسة الجادة لشرائح المجتمع الامريكي وعلاقات هذه الشرائح ببعضها ومدى التناقضات التي تصورها وما يترتب على هذا المجتمع الصناعي من عواقب نفسية في كل شريحة من ذلك المجتمع . وهذا امر ممكن ليس من طريق الدراسات العامة المتداولة حسب ، على اهمية تلك الدراسة ، بل من خلال الفنون عموما وفن المسرح خصوصا . لذلك تحاول الاحتكارات والكارتيلات الكبرى ان تستولي على وسيلة الابصال والاتصال الفنية هذه ، لكي تجعل منها بضاعة ، كما جعلت من عشرات الملايين من البشر .

رقم الايداع في المكتبة الوطنية ببغداد
« ٧٦ لسنة ١٩٧٩ »

دار الحرية للطباعة ـ بغداد
١٣٩٩هـ ـ ١٩٧٩م